ETNOGRAFIA MUSICALE

APPUNTI

SULLA

MUSICA DEI POPOLI NORDICI

DI

ALESSANDRO KRAUS FIGLIO

3 TAVOLE ILLUSTRATIVE
DI STRUMENTI DELLA COLLEZIONE KRAUS

12 PAGINE DI MUSICA

FIRENZE
TIPOGRAFIA DI SALVADORE LANDI
12 - Via Santa Caterina - 12

1907

ETNOGRAFIA MUSICALE

APPUNTI

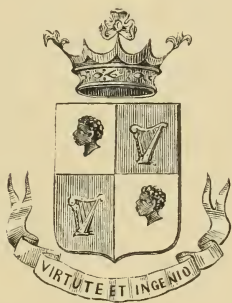
SULLA

MUSICA DEI POPOLI NORDICI

DI

ALESSANDRO KRAUS FIGLIO

3 TAVOLE ILLUSTRATIVE
DI STRUMENTI DELLA COLLEZIONE KRAUS

12 PAGINE DI MUSICA

FIRENZE
TIPOGRAFIA DI SALVADORE LANDI
12 - Via Santa Caterina - 12

1907

Non v'ha popolo, per quanto primitivo o barbaro, che non abbia provato il bisogno di esprimere coll'aiuto anche di un semplice piffero di canna, una zampogna di avena, o col ripetere in cadenza una successione di parole, in molti casi anche senza un significato vero e proprio, i sentimenti suoi più intimi di amore o di odio, insomma di ricorrere alla musica, quest'arte consolatrice delle umane sventure e ispiratrice delle opere più nobili e geniali, come anche delle più tragiche e terribili dell'umano genere.

Scopo principale di questi appunti, è di dare un'idea della musica popolare, più dei tempi passati che del presente, perchè ormai la civiltà che tutto allivella, ha invaso anche le regioni più lontane dai grandi centri, distruggendo le originalità nazionali, le tradizioni e perfino il ricordo delle glorie passate.

Molti sono i punti di contatto fra le varie manifestazioni musicali dei popoli che vivono nei paesi nordici e dall'esame degli strumenti musicali e delle melodie, risulta chiaramente che, tanto i sistemi tonali predominanti, quanto gli strumenti medesimi, traggono origine dall'Asia centrale.

La scala pentatonica, base e fondamento della musica cinese e giapponese, si riscontra anche fra quella degli abitanti della Siberia settentrionale, degli scandinavi, degli scozzesi, degl'irlandesi e perfino degl'indiani dell'America del Nord, unitamente all'altra scala di origine orientale, quella diatonica colla settima minore.

Come ebbi già a dire nella mia comunicazione sugli *Strumenti*

musicali degli Ostiacchi, comune è l'origine della *Kantele* dei Finni e degli Scandinavi in genere, del *Gusli* antico dei Russi, del *Ciin* annamita, del *Kin* cinese e del *Koto* giapponese, col *Naresjuch* degli Ostiacchi e dei Voguli; come lo è quella delle arpe persiane, assire siberiane, scandinave e perfino di quelle irlandesi e gaeliche.

È da notarsi che, mentre in quasi tutti i paesi del mondo la tradizione assegna alla musica un'origine celeste, del pari in quasi tutti sia diffusa la fiaba di qualche strumento della famiglia dell'arpa, originato da deità, animali o fatti che abbiano attinenza coll'acqua.

La mitologia indiana attribuisce al Dio *Nareda,* l'invenzione della *Vina,* strumento nazionale per eccellenza, denominato anche: *Caschapi* (tartaruga). Inoltre *Nara* vuol dire: *Acqua.* e *Nareda* o *Narada:* « Datore dell'acqua. »

Nereo e le *Nereidi* sono ben noti pei loro talenti musicali.

Hermes fece la sua *Chelys* o lira, da una tartaruga acquatica.

I Finni chiamano il loro divo *Wainamoïnen,* l'inventore della *Kantele* a cinque corde, dal telaio fatto cogli ossi, i pironi coi denti del luccio, e le corde coi crini di un cavallo focoso. E dicono che quando quest'arpa cadde nell'acqua e fu perduta, egli ne facesse un'altra adoperando pel telaio, del legno di betulla, pei pironi, dei ramoscelli di quercia, e per le corde, i capelli di una bella giovane. Che poi sedutosi su di un colle vicino ad un ruscello, si pose a suonarla, producendo un effetto così meraviglioso, da incantare qualunque essere ne avvertisse il suono.

Gli uomini e gli animali rimanevano estatici, le belve più feroci della foresta divenivano mansuete, gli uccelli gli si posavano intorno, i pesci salivano alla superficie dell'acqua rimanendo immobili, gli alberi cessavano di scuotere i loro rami, il ruscello ed il vento arrestavano il loro corso e anche l'eco beffarda gli si avvicinava di soppiatto ascoltando attentamente le dolci melodie, tantochè alla fine lo stesso Wainamoïnen commosso, cominciò a piangere. Le sue lacrime cadendo lungo la barba fluente, scesero nell'acqua diventando bellissime perle condotte in fondo al mare.

Le ballate svedesi, norvegesi, danesi e scozzesi, ci narrano di un arpista d'alto grido, il quale costruì il proprio strumento colle ossa di una vergine, affogata da una mala femmina, prendendo le falangi delle dita per farne i pironi e le bionde chiome per le corde, e aggiungono che a sentire il suono di questo lugubre strumento, la donna assassina morisse di rimorso.

Odino, la maggior divinità scandinava, creatore dei canti magici, era altresì il regolatore del mare, e come tale ebbe il nome di *Nikarr.* Nelle profondità marine, egli si dilettava a suonare l'arpa, cogli dei minori, che qualche volta si degnavano comparire alla superficie, per insegnare l'uso di questo magico strumento a dei semplici mortali da loro prediletti.

Nella Svezia, prima dell' introduzione del cristianesimo, solevano sacrificare un agnello bianco al genio della fontana, *Strömkarl,* perchè insegnasse loro dei canti maliardi, ed in Norvegia ne facevano altrettanto pel loro *Fossegrim,* del quale si raccontava che prodigasse i suoi favori di compositore di musica a chiunque, di giovedì sera, avesse gettato in un corso d'acqua fluente verso settentrione, un montone bianco, voltandosi però da un'altra parte!

I. — America del Nord

Gl' Indiani dell'America del Nord, ci offrono un esempio notevolissimo della riluttanza che hanno per qualunque innovazione e del loro attaccamento alle usanze consacrate dal tempo, in tutto ciò che ha attinenza alla loro musica religiosa.

Essi riguardano come cosa sacra ed intangibile, tanto le parole, quanto le melodie; ed anche ogni più piccolo tratto trasmesso dagli antenati e che deve essere, a lor dire, tramandato ai posteri senza alterazione.

Questo sentimento è chiaramente espresso nella canzone pel ballo magico dei *Cipperà* che dice: Così facevano i nostri padri! Nevvero fratello? I nostri padri ci hanno insegnato così; nevvero fratello? Noi ci atteniamo strettamente alle vecchie buone usanze dei padri! Questo faremo; nevvero fratello?

I bardi, cantori di poesie e melodie estemporanee o di quelle tramandate di bocca in bocca fino dalle epoche più remote, sono stati sempre tenuti nel massimo conto, presso i popoli nordici, e come in Scandinavia, in Irlanda e in Siberia, così anche fra quelli dell'America del Nord, troviamo quasi in ogni tribù, qualche vecchio cantore di canzoni guerresche o di laudi, nei pubblici ritrovi, il quale benchè generalmente assai facoltoso pei regali che gli vengono prodigati, lamenta sempre nei suoi canti, la propria povertà. Si vede che la genía dei musicisti importuni, si serve ovunque dei medesimi argomenti!

Nella musica dei popoli primitivi prevale l'elemento ritmico e la intuizione del *tempo,* sembra siasi sviluppata nell'uomo, assai prima che esso potesse concepire quel che noi chiamiamo una *melodia.* Allo sviluppo di questo senso ritmico deve aver contribuito molto il ballo, quasi sempre intimamente collegato al canto; che pel selvaggio è, a quel che pare, il mezzo più naturale per esprimere i propri sentimenti. Nè questa unione deve stupire, quando si pensi che in Inghilterra, anticamente, la più parte della musica da ballo era rappresentata da canzoni gaeliche, irlandesi o scozzesi. A non dire di altre, basta il *Giovanni Sanderson* o *la danza del cuscino,* dalla melodia melanconica, nella quale i ballerini conversavano cantando coi suonatori.

Le Canzoni degl'Indiani possono dividersi in vari gruppi a seconda delle cerimonie nelle quali vengono usate.

Vi sono le *Canzoni cabalistiche,* che vengono cantate esclusivamente dagli iniziati a speciali misteri, accompagnate dal ballo o da strumenti assai rudimentali, e che servono agli stregoni, per guarire i malati, esorcizzare gli spiriti maligni, o per qualunque altra operazione magica.

Le *Canzoni religiose,* che generalmente vengono ripetute periodicamente in certe date feste annuali.

Le *Canzoni storiche, guerresche, funebri, d'amore* e quelle che fanno parte dei ritrovi amichevoli di qualunque genere e che rivestono un carattere mezzo mistico e mezzo religioso.

Esse, presso gl'Indiani dell'America del Nord, venivano e vengono ancora cantate, da quei pochi risparmiati dalle armi e dalle bevande alcooliche dei rappresentanti della cosiddetta civiltà invadente, all'unisono e quasi sempre da uomini o da donne sole.

Fra i Mohawk costuma di festeggiare ogni anno l'epoca della maturazione del gran turco, facendo cantare da due dei più validi campioni, un seguito di 89 canzoni, che vengon sempre eseguite nel medesimo ordine. Una tale cerimonia che riveste, come ho già detto, un certo carattere religioso, dura alle volte dalle tre alle quattro ore. (Vedi Lett. *A,* che è una di queste melodie con due sole parole ripetute di continuo, e cioè: *Totaioni, ietachenonge,* che voglion dire: *Lupo corre!*).

Nei canti da guerra talvolta una parte del coro ed anche un solo guerriero canta la melodia, mentre gli altri l'accompagnano, ripetendo ritmicamente la medesima parola, cantata sulla medesima nota a guisa di pedale o di bordone.

La canzone guerresca degli Irochesi, che il M^c Knight ha trascritto nel suo libro: *Our Western Border* (vedi Lett. *B*), ci dà un esempio di questo accompagnamento di bordone sul *fa*, nota tonale scelta con corretta intuizione da quel popolo interessante, benchè l' orecchio del musico provetto non si senta soddisfatto per l' affacciarsi di armonie latenti, quale l' accordo di settima di dominante nella seconda e terza, e nella undicesima e dodicesima battuta.

Di un vero e proprio accompagnamento strumentale del canto, non troviamo esempi presso gl' Indiani; solo per alcune delle loro serenate, o delle melodie da ballo, adoperano il tamburo, il cembalo, qualche cròtalo od anche i piedi, per indicarne il ritmo, più che come diremmo noi, per battere il tempo.

E questo uso è così inveterato presso quei popoli, che senza questo aiuto, in molti casi, non son buoni d' intonare nemmeno una loro ben nota melodia.

Di queste ne citerò qualcuna trascritta dal Baker nel suo viaggio del 1880.

1.^a Una serenata dei Dakota, cantata da dei giovani, correndo pel campo o pel villaggio, al suono di un tamburo, fatto a guisa di caratello, a doghe quasi diritte, con uno dei fondi coperto di pelle di vitello, distesa su di un cerchio di legno, mantenuta in tensione da una corda e, di tanto in tanto, bagnata con dell' acqua colata dentro allo strumento attraverso un foro laterale e percossa da un picchiotto di legno di quercia (vedi Lett. *C*).

2.^a Una canzone pel ballo in onore della funzione del taglio del pericranio, dei medesimi Dakota (vedi Lett. *D*).

3.^a Una ninna-nanna dei Cerochj (vedi Lett. *E*).

4.^a La danza del cane dei Siù (vedi Lett. *F*), della quale avemmo una riproduzione abbastanza fedele nelle recenti rappresentazioni di Buffalo Bill.

5.^a Un canto che vien ripetuto di continuo, mentre seduti in cerchio fanno il giuoco di nascondere una pallina in una delle quattro Mocassin (babbucce di pelle) che stanno loro davanti, per distrarre l' attenzione di quello che deve indovinare in quale di queste si trovi (vedi Lett. *G*, Tav. I, N.^o 12).

6.^a Inno guerresco d' una tribù di Pelli-Rosse del Canadà, comunicato a mio padre dall' ammiraglio Sir George Back, nel 1842. L' ultimo guerriero sopravvissuto all' esterminio dei suoi compagni, torna cantando l' inno guerresco, che vien poi ripetuto in coro dai vecchi e dai bambini superstiti della tribù (vedi Lett. *H*).

Le melodie indiane sono generalmente in tempo pari e poche in tempo ternario, ad ogni modo, per dare un' idea della irregolarità di accento melodico che si riscontra nella musica di queste tribù selvagge, citerò la canzone per ballo muliebre degli Irochesi (vedi Lett. *J*), che vien cantata in coro dai giovani, alcuni dei quali battono all' unisono su di un tamburo simile a quello già descritto.

A questo ballo non prendon parte attiva che le donne, e, cosa curiosa, tanto in questa quanto in qualunque altra canzone per balli muliebri, le parole non hanno alcun senso determinato!

Non so se con ciò gl' Irochesi abbiano voluto fare un complimento alle loro donne o dimostrare in quale concetto le tengano!

A render ancor più comprensibili queste specialità ritmiche degl' Indiani, riproduco qui la canzone pel ballo della festa delle messi, di questi medesimi Irochesi (vedi Lett. *K*), facendo una breve descrizione di questa cerimonia originale.

La sala da ballo, che comprende da sè sola tutto il fabbricato di assi di legno, ha all' ingiro due file di panche per gli spettatori a sedere; e nel mezzo una panchetta più bassa, sulla quale si pone a cavalcioni il primo cantore, che funziona anche da direttore e difaccia a lui nella stessa posizione il secondo cantore, a distanza tale però l' uno dall' altro, da permetter loro di agitare e alzare ed abbassare quel cròtalo che ambedue hanno in mano e che serve loro per indicare il ritmo.

Di questi cròtali ne hanno di tutte le forme; di solito sono bastoni scolpiti, con appesovi ogni genere di oggetti metallici, conchiglie, nastri, ossi, crini e perfino pericrani di nemici uccisi.

Mentre i giovani guerrieri volenterosi di ballare, si aggirano a brevi e lenti passi intorno a questi cantori, il direttore comincia a picchiare sulla panca col cròtalo, che regge colle due mani, accompagnato con esattezza scrupolosa dal collega che gli sta di fronte. Dapprima i colpi si succedono con lentezza, poi sempre più veloci e violenti, fino a che abbiano raggiunto l' andamento ritmico voluto. A questo punto il direttore chiede ai ballerini se siano pronti. Questi rispondono con un grido unanime acutissimo, e la canzone comincia, accompagnata dapprima da colpi semplici e dipoi raddoppiati, succedentisi però a così breve distanza, da formarne quasi uno solo.

Al ritornello della melodia ricomincia l' accompagnamento di picchi semplici, alternati però col solo scuotere del cròtalo a mano alzata senza percuotere la panca, come farebbe un direttore d' orchestra per battere il tempo in due quarti.

I movimenti dei piedi dei ballerini corrispondono perfettamente a questi colpi dei cantori anche nella loro proporzione (poichè vien marcato il *ritmo* e non battuto veramente il tempo).

In principio di ciascuna canzone, i ballerini si muovono dondolandosi in cadenza, battendo lievemente in terra con un piede dopo l'altro, e ciò fino che durano i colpi semplici; appena però questi vengono raddoppiati, anche i ballerini si mettono a pestare in terra con furia, con ambo i piedi, facendo un fracasso enorme reso anche più assordante dal tintinnìo dei bubboli metallici che portano attaccati in giro alle ginocchia, come fanno in simili circostanze i negri dell'Africa meridionale.

Esaminando attentamente le melodie di questi Indiani trasmesseci dai viaggiatori e dagli etnografi dal punto di vista della *tonalità*, si osserva che in pochissimi casi vi si riscontrano tutti e sette i gradi della scala diatonica, che però in ognuna si trova la *tonica* e la *dominante,* questa in qualità di *quinta giusta,* mentre più sovente si presenta la *terza maggiore,* della *minore* e quasi sempre la *quarta giusta.*

La *sesta* poi è *maggiore,* mentre la *settima* è ora *maggiore* e ora *minore* ed in alcune ne intervengono di ambedue le specie.

Considerando poi la successione di intervalli, formata dai suoni che costituiscono queste melodie, desta meraviglia la grande rassomiglianza colle tonalità greche Lidica e Frigia, tonalità quelle che appunto a detta dei teorici greci, furono le prime a svilupparsi nel loro paese ed alle quali perciò appartenevano le musiche più antiche della Grecia.

In quanto ad un qualche sistema grafico di notazione musicale non se ne riscontrano tracce sicure e le supposizioni emesse dall'Engel e dal Kohl, non hanno retto alla critica sana dei musicologhi attuali.

I *Pelli-Rosse* e gl' Indiani nord americani, nutrono tutti l'idea d'un paese degli antenati, situato all'ovest, da quello da loro abitato, dal quale dicono di aver tratto la loro origine, e dove credono di tornare dopo morti, a godere di un'esistenza che è una semplice riproduzione della vita terrestre, coll'aggiunta dell'immortalità.

Gli Uroni e gli Irochesi dicevano fosse un paese molto distante, al quale non si potesse giungere che percorrendo una via lunga e difficoltosa; intersecata da fiumi che occorresse traversare su dei ponti stretti e tremolanti, ragione per la quale una volta giunto a

destino, ognuno vi rimaneva e rinunciava all' idea di tornare sulla terra.

A guardia di uno di questi ponti stava, novello Cerbero, un cane feroce.

Giuntovi, il viandante era accolto dalle anime degli antenati, venutegli incontro e condotto in un luogo amenissimo, ove sorgeva la capanna di residenza degli dei locali.

Il Dio del Cielo e Ataensic, che non eran però marito e moglie ma bensì nipote e nonna, adoperavan tutta la loro attività a far ballare i loro sudditi al suono del tamburo e di altri strumenti.

Questo era il loro paradiso!

Gli strumenti in uso nell'America del Nord si riassumono in una serie di crustici, che vanno dal tamburello semplice dell' Esquimese (chi-liau, suonato con una sottile bacchetta) (Tav. I, N.° 1), al vero e proprio tamburo con fasce alte e fondo, ed una quantità di cròtali di ogni genere e forma, dal più semplice bastone con qualche straccio, a quello complicato ed elegante che adoperano i capi tribù nelle danze più importanti e che generalmente hanno la forma di un animale, od anche di diversi uniti insieme, il principale dei quali rappresenta il *totem* o spirito tutelare della tribù. Essendo vuoto vi mettono dentro dei ghiajotti e poi l' agitano, come fanno da noi i ragazzi con quei tamburelli di cartone infissi in uno stecco, che soglionsi vendere nelle fiere di campagna.

Quello che posseggo proveniente dagli *Haida* dell' Isola *Regina Carlotta,* identico a quelli dei *Tlimbetti* dell'Alaska, è fatto a guisa di una cornacchia, colla parte di sotto intagliata a forma di gufo e quella di sopra con una testa di civetta ed una figura intera di uomo, che tiene sulle ginocchia un rospo che gli succhia la lingua (Tav. I, N.° 2).

Gli stregoni poi hanno ognuno il loro cròtalo magico speciale che foggiano come meglio credono.

Di strumenti da fiato troviamo fra gli *Apace* dell'Arizona, che adoperano essi pure tamburi, cembali e cròtali, un piffero fatto da due internodi di canna, aperto alle due estremità, una delle quali serve da imboccatura. La lunghezza totale di quello che ho in collezione è di 0,35. Il nodo che è a 0,16 dall' imboccatura, ha due fori adiacenti, uno al di qua l' altro al di là del nodo medesimo, comunicanti mercè un piccolo incavo fatto nella divisione nodale (Tav. I, N.° 3).

Sul primo foro, quello dalla parte dell' imboccatura, viene applicata una lamina di legno, tenutavi adesa da una legatura di fibre vegetali. (In alcuni fanno a meno di questa lamina e la legatura è così compatta da esser perfettamente impermeabile).

L' aria spinta a traverso il primo foro, è obbligata a strisciare lungo la lamina o la legatura, ed andando a battere contro lo spigolo del secondo foro, si divide in due come nelle canne labiali da organo e produce un suono come un piffero qualunque, emettendo mercè i tre fori per le dita, che sono più in basso:

Coi tre fori chiusi . . . . =	●	●	●	= un *sol*
Coi due superiori chiusi . . . =	●	●	○	= un *la b*
Col solo foro superiore chiuso =	●	○	○	= un *do*
A vuoto . . . . =	○	○	○	= un *mi b*

Il Baker mentre osserva che spesso erroneamente vien qualificato per *flauto,* un *piffero,* cade egli stesso nel medesimo errore, qualificando appunto per flauto, questo piffero degli Apace, tenendo conto solo dell' aspetto esterno, senza badare alla sua originale costruzione interna.

A quale uso serva o piuttosto in quali circostanze venga adoperato questo strumento, non si è saputo finora ben definire.

L' Indiano poeta per natura, sempre pronto ad improvvisare un canto, sia al recarsi alla caccia o al ritorno di un' impresa guerresca, ha un modo tutto speciale di dimostrare i suoi sentimenti di affezione e di amore.

Non v' ha giovane che vada in cerca di qualche avventura galante, che non prenda con sè il suo *cio-tonca,* piffero d' amore affidandogli l' incarico di aiutarlo a conquistare il cuore della sua bella, una volta giunto, pel solito di notte, in presenza della capanna o della tenda ove ella si trovi.

Le melodie che improvvisa, hanno analogia con quelle scozzesi e irlandesi a quanto ne dice un testimone auricolare, il Dott. Sweeny, e ben si capisce da quanto ho già detto.

Questo piffero, di curiosa struttura, fondato sul medesimo sistema di quello degli Apace, già descritto, ha dai cinque ai sette fori per le dita. Quello della mia collezione ne ha sei e rende i suoni dell' antica scala Ipolidica: *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa* (Tav. I, N.° 4).

●	●	●	●	●	●	○
●	●	●	●	●	○	○
●	●	●	●	○	○	○
●	●	●	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○	○
●	○	○	○	○	○	○
fa	*sol*	*la*	*si*	*do*	*re*	*mi*

Fra i *Siù* vediamo un altro piffero lungo senza fori detto: *He-ha-ca-zo-zo,* i cui suoni per loro rappresentano il canto dell'alce in amore, ed un piffero da guerra fatto di un pezzo di osso, da suonarsi però da ambedue le parti, in massima adoperato dai capi, che lo portano appeso al collo, simile a quelli di legno duro che si riscontrano nell' America meridionale.

Dà due suoni affatto differenti a seconda della parte dalla quale si adopera. Dall'una rende un suono acutissimo e penetrante, che serve da segnale per l'assalto, e dall'altra un suono più grave e dolce, che chiama a raccolta o alla ritirata.

Una quantità di fischi di osso vuoto, con vari fori a piacere del suonatore e delle siringhe d'osso o di legno a due o tre tubetti.

Gl' Indiani della costa settentrionale del Pacifico hanno anch'essi, oltre ai soliti crustici, dei fischi speciali e perfino strumenti ad ancia, che non possono a meno di risvegliare la curiosità dell'etnografo e del musicologo.

Ne descriverò tre, provenienti dall'Alert-Bay, nella British Columbia, cedutimi dal Signor Galpin, il quale primo si è occupato di questi strumenti.

I primi due sono pifferi doppi.

L'uno, coi due pifferi senza sfondo, incavati e addossati insieme, nel medesimo pezzo di legno (Tav. I, N.° 5); l'altro invece coi due pifferi fatti di due pezzi di legno indipendenti uniti ad angolo acuto per l'imboccatura (Tav. I, N.° 6). Il primo rende un *do* ♯ e un *fa* ♯, il secondo un *la* e un *la* ♯. Lo strumento ad ancia doppia è di forma ondulata, e fatto da un sol pezzo di legno segato nel mezzo nel senso della lunghezza, dipoi vuotato all'interno ed unito di nuovo e tenuto stretto da legature di fibre vegetali e di scorza d'albero. L'ancia fermata con della resina nell'interno del rigonfiamento superiore dell'istrumento, anzichè di canna è di legno di cedro rosso o di abete, ed emette un *la* (Tav. I, N.° 7).

Chi direbbe che in mezzo a quelle tribù lontane dai grandi centri

di civiltà, oltre a delle vere orchestre di crustici e strumenti da fiato, come quella dei *Dakota*, della quale fanno parte tre tamburi, da tre a venti cròtali di ogni foggia e da tre a dodici pifferi, si possano rinvenire anche dei violini colle corde di crino, come il *rebab* arabo o la *gusla* del Montenegro?

A *Yacatat* nell'Alaska, si trova uno strumento che arieggia la forma della nostra antica ribeca, però a pareti piane, con due corde, due pironi ed il suo bravo ponticello! (Tav. I, N.° 8).

Gli Apace dell'Arizona hanno pure uno strumento da arco, ma più rudimentale. È fatto di un pezzo tondo di legno, vuoto e turato alle due estremità, con sette buchi in fila nella parte superiore. Una corda di crino fissa ad un pezzetto di legno all'un capo, passa sopra un ponticello, attraversa al capo opposto l'ultimo dei sette buchi e si attorciglia, intorno ad un pirone di legno spaccato, che traversa lo strumento diametralmente (Tav. I, N.° 9).

Questa forma di violino, alquanto perfezionato in eleganza e in struttura, si riscontra fra varie altre tribù di quella parte di continente (Tav. I, N.° 10 e 11).

Per finire dirò degli *Skraeling* (nani), primi abitanti della Groenlandia e degli *Esquimesi*.

Visitati fino dall' XI secolo dagli Scandinavi (dei quali abbiamo delle memorie rare e sparse, ma non per questo meno degne di fede), per il periodo di ben cinque secoli, cioè dai loro primi viaggi verso occidente fino alla distruzione delle loro colonie groenlandesi, si può dire non abbiano saputo assimilarsi nessuna particella della civiltà europea del medioevo, nè l'arte di lavorare i metalli o di domare le renne e allevare il bestiame domestico, o coltivare la terra e nemmeno di pescare colle reti; ed il solo profitto che sembra abbiano tratto dai loro rapporti cogli Scandinavi, è un certo miglioramento delle loro abitazioni ottenuto col sostituire alle caverne sotterranee, loro antico unico rifugio, delle tende o delle misere capanne fatte con ogni genere di rottami.

Essi hanno però adottato dai loro primi oppressori dei paesi nordici d'Europa, l'uso del *tamburello sacro* pegli *Sciamani* (stregoni o incantatori jeratici e terapeutici) che è il solo strumento musicale che posseggano.

L'uso del canto però e l'improvvisare di canzoni, a poco a poco si è generalizzato in Groenlandia, ove nella metà del XVIII secolo, vigeva un uso assai originale, che potrebbe chiamarsi quello del *duello musicale*.

Quando un Esquimese si riteneva offeso da qualche suo compagno, non dava a dimostrare nè collera, nè risentimento, nè desiderio di vendetta, ma invece preparava una canzone satirica, che ripeteva di continuo ballando in presenza dei suoi di casa e specialmente dell'elemento femminile, finchè tutti l'avessero imparata a mente. Dipoi dato voce di aver intenzione di cantare alle spalle del suo offensore, radunava i vicini, presente colui che aveva profferita l'offesa, e cominciava a ballare e cantare in mezzo a loro, accompagnato in coro dai familiari. Come si può immaginare, qualunque allusione spiritosa all'avversario, veniva accolta da risate e da applausi.

Finito questo canto, toccava all'offensore a rispondere con un altro di egual natura, e così di seguito i due contendenti si alternavano fino a estinzione di forze.

Gli astanti che fungevano da arbitri, davano ragione a chi fosse rimasto ultimo a cantare.

Così finiva il duello incruento; certo in un modo non più ridicolo di certi duelli che avvengono oggi giorno nella civile Europa!

I Groenlandesi contano una gran quantità di questa specie di *canzoni burlesche,* accompagnate dal tamburello e dal ballo. Quella da me riportata (vedi Lett. *I*), fu composta dalle ragazze di *Julianehaab* a scherno di quelle di *Kagsimiut,* villaggio situato un sei o sette miglia più a settentrione.

La credenza comune a tanti popoli selvaggi, che cioè quando succede un ecclisse di luna o di sole, questo fenomeno sia un segno manifesto di un litigio avvenuto fra i due luciferi celesti, specialmente se qualche mostro è andato a turbare la loro pace coniugale, è invalsa anche in Groenlandia, dove dà luogo ad una specie di manifestazione artistico-musicale molto primitiva, poichè, quando un simile avvenimento si presenta, gli uomini portano delle casse e dei pajuoli, in cima ai tetti delle loro capanne e vi picchiano sopra con dei mazzapicchi di legno o di osso. Mentre fanno questo pandemonio assordante, le donne pizzicottano le orecchie dei cani per farli guaire, e con ciò *far scappare* dalla paura la luna, che si figurano letichi colla sua moglie, il sole. (Perchè in Groenlandia come in Germania il sole è femminile e la luna maschile).

Voglio augurarmi che questa mia comunicazione non produca ai cortesi lettori, l'effetto che gli Esquimesi si ripromettono da quel loro concerto musicale!

II. — Siberia e Russia

Entrando in Asia possiamo dividere in tre grandi sezioni, il vasto dominio della civiltà di quel continente.

La prima, la meno estesa occupata dai *Semiti* che abitano soprattutto al mezzogiorno dell'Asia Minore, sulle rive dell'Eufrate e del Tigri, l'Arabia, la Costa nord-est del Golfo Persico e qualche punto sparso più qua o più là, proveniente da migrazioni israelite e musulmane nel centro e nel sud-est dell'Asia.

La seconda popolata dagli *Indo-ariani* dei quali i glottologhi si sono impossessati per costituire il ramo orientale della gran famiglia ariana, nella quale hanno incorporato la massima parte delle popolazioni europee. Il focolare primitivo di questo gruppo, come sapete non è da ricercarsi, come troppo spesso è avvenuto, nella penisola indostanica, ma piuttosto al nord-ovest di questa. Dappoichè gli Ariani, non sono stati per l'India che dei conquistatori sovrappostisi ai Dravidiani autoctoni, oggi respinti verso la punta meridionale della penisola Cis-Gangetica e nel Ceylan.

La terza comprende una quantità di nazioni diverse, che alcuni scienziati hanno classificato nel gruppo cosiddetto Turanico e delle quali si è a lungo occupato il mio buon amico Léon de Rosny nelle sue ricerche sull'*Origine dei Giapponesi,* propugnando per ora l'adozione del nome di *Anariani,* adoperato dall'Oppert nei suoi primi lavori sulla scrittura cuneiforme del secondo sistema.

Il De Rosny dunque, pur convenendo che gli Ariani, sui quali si appoggia la costituzione della grande famiglia linguistica, chiamata successivamente: indo-germanica, indo-europea e ariana, formino il solo gruppo importante dei popoli dell'Asia, la cui parentela sia stata definitivamente riconosciuta, se non dal punto di vista dell'antropologia, almeno da quello dell'affinità dei loro rispettivi idiomi, fa una classificazione speciale di questi che chiama, come ho detto, anariani, la cui unità non è stata ancora chiaramente identificata dalla scienza etnografica, ed è appunto della musica di alcuni di questi che debbo intrattenervi.

Convengo col Wallaschek, che basandosi esclusivamente sul sistema tonale della musica dei vari popoli, per dedurne l'origine dei medesimi, non si possa giungere a dei resultati costanti e matematicamente esatti, però non posso a meno di incoraggiare gli etno-

grafi a tenere nel debito conto, come lo proponeva il Fetis, appoggiato dal Broca e dal Topinard, le osservazioni del musicologo, e più specialmente gli studi comparati, sul ritmo e sull'essenza tonale delle musiche dei vari paesi.

Se lo stesso Wallaschek opina, che sia tanto difficile di stabilire scientificamente la purezza di una razza, quanto quella di un tipo musicale e confessa il completo insuccesso ottenuto nei suoi tentativi alla ricerca di una conformità fra certe razze e il talento musicale, ciononostante, egli ha dovuto riconoscere che in fatto di sistemi, rimane sempre aperto il campo alle menti speculative e che l'ultima parola su questo soggetto non è stata ancora detta.

Principiando dall'estremo oriente troviamo all'estremo nord i *Camtciatdali* ed un poco più a sud i *Coriachi* ed i *Curili*.

I primi, la cui origine non si conosce ancora bene definitamente e della quale hanno perduto qualunque tradizione, posseggono degli utensili, assai differenti da quelli dei popoli circonvicini e fatti con tale accorgimento, dato i loro bisogni e le differenti circostanze del loro modo di vivere, che anche uno dei nostri, che non gli avesse mai visti, si troverebbe imbarazzato a inventarne dei simili, e sembra incredibile che gente così ingegnosa non abbia saputo immaginare in fatto di strumenti musicali, che un piffero semplicissimo tratto da uno stelo di *Angelica* col quale non son capaci di suonare nemmeno la più semplice melodia.

Nel 1804 il Consigliere Tilesio trascrisse la musica della *Danza dell' Orso* che troverete alla Lett. *L.* di movimento allegro ed accompagnata in coro da un *Ah!* emesso con suono gutturale e sforzato.

In questa danza descritta anche dal Lesseps, il cui tipo si ritrova in molti paesi e più specialmente fra gli Slavi, vengono imitate le movenze goffe dell'orso, l'andar carponi degli orsacchiotti, le carezze e le apprensioni dell'orsa pei suoi piccini.

Il Lesseps parla anche di una canzone citata dal Fetis, dal Berggreen e da altri, il cui testo si riassume nelle parole: « Daria (nome femminile) canta e balla sempre » che consiste di otto battute, ripetute di continuo tali quali.

Il Krasceninnikow dice che le canzoni sono create di solito dalle donne e dalle ragazze, che hanno voci chiare e gradevoli ed a questo proposito fa notare, che non vi dimostrano che una immaginazione molto limitata. In quasi tutte ripetono le medesime parole: *Caníca* e *Baïon,* come fanno i Cosacchi colla loro *Zdunai* e gli Iacuti col *Naga.*

I Camtciatdali allungano o scorciano le sillabe delle parole per adattarle alla melodia, e le loro poesie non sono che il racconto puro e semplice di fatti accadutigli, senza l'aggiunta di abbellimenti o episodi di sorta.

A darne un saggio, ho riportato alla Lett. *M* una canzone estemporanea, ideata nella seconda metà del XVIII secolo dalle donne del Camtciatca in onore del Luogotenente Colonnello Merlin, del Maggiore Paulutski e dello Studente dell'Accademia di Pietroburgo, Krasceninnikow figlio dell'autore della *Storia e descrizione del Camtciatca,* edita nel 1770 ad Amsterdam.

Le parole hanno il significato seguente:

Se fossi cuoco del Signor Maggiore toglierei dal fuoco la pentola e la carne che vi è dentro;
Se fossi cuoco del Signor Comandante non leverei la pentola che coi guanti;
Se fossi il Signor Paulutski porterei sempre una cravatta bianca;
» Ivano, servo del Signor Paulutski porterei delle belle calze rosse;
Se fossi studente descriverei tutte le belle ragazze;
» » » il pesce Buík;
» » » tutti i Cormorani e le Rondinelle di mare;
Se fossi studente farei la descrizione di tutti i nidi d'aquila;
» » descriverei tutte le sorgenti termiche;
» » » tutte le montagne;
» » » tutti gli uccelli;
» » » tutti i pesci del mare!

La melodia in modo minore, comprende la settima maggiore e quella minore.

La classe dei buffoni, che hanno il cómpito di esilarare quei poveri pescatori nordici, col canto e coi lazzi, ricorre a dei mezzi così poco confacenti colla decenza, che non credo sia il caso di darne un accenno particolareggiato.

I Camtciatdali ed i Coriachi fanno uso del *Mucio-more,* una specie di fungo velenoso, che ingerito dà delle allucinazioni come l'*hatcisc.*

Essi lo mangiano secco, o se no messo in fusione in una bevanda fermentata di *Epilobio.*

Nei loro banchetti il *Mucio-more,* il canto ed il ballo tengono il primato.

Oltre alle danze senza accompagnamento di canto, quali l'*Irschina,* che hanno a comune cogl' isolani Curili ed a cui prendon parte in pari numero, uomini e donne, che ripetono con voce monotona delle parole delle quali in molti casi non conoscono nemmeno il significato, perchè appartenenti alla vecchia lingua dei Curili e altre per soli uomini o per donne sole, ve n'ha una di antica data, detta: *Cuzechinga.* In questa di pertinenza del bel sesso, le ballerine si dispongono in circolo, mentre una di loro entrata nel mezzo canta una melodia e si mette a far dei movimenti veloci con tutte le parti del corpo, agitando un pezzo di *Toncitce* per eccitare l' ammirazione ed i sensi degli astanti.

Le altre poi imitano simultaneamente le grida delle varie bestie ed il canto degli uccelli con tale garbo e con tanta arte, che chi le ha sentite assicura che non hanno nulla di selvaggio.

Fra i Camtciatdali non si vedono, come fra i loro vicini, degli *Sciamani specialisti;* invece le donne, soprattutto le vecchie e le *Coechcuitcei,* son tenute in conto di maghe e, cosa singolare, queste non portano abiti di cerimonia, nè adoperano pei loro sortilegi, tamburi nè altri strumenti musicali.

I Coriachi invece hanno i loro *Sciamani ufficiali,* che senza vestire diversamente dai semplici loro conterranei, pure si servono di *tamburelli,* per gli esorcismi e per le loro pratiche curative.

Fra gli Iacuti e molte altre popolazioni della Siberia lo *sciamanismo* è stato in gran voga nei secoli scorsi e si vedevano di quei ciarlatani ambulanti, vestiti nei modi più ridicoli, girare di villaggio in villaggio a propiziare gli spiriti e guarire i malati al suono del *tamburo magico,* percosso con una tibia umana, o di *campanelli e bubboli* di ogni forma e dimensione, accompagnati da una qualche vecchia megera, davanti alla quale, quei creduli siberiani, malgrado il disprezzo al quale condannavano le loro donne tutti i praticanti quel genere di religione, si prostravano offrendole in regalo quanto di meglio avessero nelle loro jurte.

I Tongusi, che hanno saputo espandersi tanto e specie quelli che abitano contrade montagnose, sono ospitali, d' umor dolce e festevole e sanno comporre canzoni e romanze piene di sentimento.

L'aspetto romantico delle sponde del Baïcal, ha colpito l'immaginazione di quei popoli fra i quali i più noti sono i Buriati ed ha ispirato loro dei canti nazionali in cui si conservano le tradizioni meravigliose del *Mar Santo,* e che rivelano tracce notevoli del genio tartaro.

Ovunque le scene naturali influiscono in modo più o meno sensibile sulle forme del pensiero. Nei paesi di pianura, i canti popolari prendono un carattere monotono od ispirano una dolce tristezza, nel mentre che i paesaggi nei quali i contrasti sono fortemente pronunziati, portano all' anima impressioni analoghe e prestano al linguaggio poetico ed alla musica, colori più vivi e più variati.

Presso i Samojedi nomadi che scorrazzano fra l' Ienissei e la Lena, e fra Arcangelo e l' Urale, vivendo assai in comune cogli Ostiacchi, troviamo uno *scacciapensieri* detto *truba,* di metallo a linguetta d'ottone assai delicato ed originale. L' esemplare che ho in collezione (rappresentato nella Tav. II, al N.° 13), m' è stato regalato dall' egregio collega Comm. Stefano Sommier.

I Calmucchi o tatari mongolici, traggon la loro origine dagli Unni, che poco dopo l' invasione dei Sarmati, assoggettarono le nazioni vicine alla russa, e novelli Erostrati, si resero immortali colla rovina dell' Impero Romano sotto Attila.

Essi coltivano la musica e le donne allietano le riunioni col canto e col ballo, accompagnandosi, colla *Balalaïka,* chitarra triangolare a tre corde, due delle quali servono da bordone ed una sola per la melodia; e del *tamburo.*

Hanno anche una specie di tromba di legno, ricoperta di scorza d' albero a guisa di quei corni delle alpi che si trovano nella parte settentrionale della Svizzera.

Le canzoni calmucche antiche sono plasmate sulla scala pentatonica; nelle più moderne s' è infiltrata l' influenza russa e il mezzo tono sensibile del modo minore vi apparisce talvolta, come in quelle riportate dal Fetis nella sua *Storia Generale della Musica.*

Io ho trascritto alla Lett. *N,* una preghiera della sera comunicata dal Berggreen.

Passando alla gran famiglia dei Finni, troviamo che non solo ha popolato la Finlandia, l' Estonia e la Livonia, ma che comprende altresì i Lapponi, i Pernii, i Votiacchi, i Ceremissi, i Mordviani, i Ciuvacchi, i Voguli e gli Ostiacchi.

La lingua dei Finni è delle più sonore e più adatte alla musica ed assomiglia all' ungherese.

Essi avevano una mitologia tutta speciale, ed alcune tribù adoravano una dea assai consimile alla Vergine dei Cristiani, chiamata *Solotaja-baba* dai Russi.

Le canzoni popolari e le cerimonie bizzarre delle loro feste nuziali, ne conservano sempre delle traccie.

Hanno grande disposizione naturale per la musica e per la poesia e più d'un misero villaggio della Finlandia, nascosto fra i boschi ed i paduli, ha dato i natali a dei poeti e rapsodi popolari, inventori di canzoni rustiche, ma ricolme di brio, di sentimento e di spirito, ch'essi accompagnano colla *Cantela.*

Al pari degl'Indiani dell'America del Nord, dei Boemi e di tanti altri, i Finni hanno dei movimenti ritmici che difficilmente si possono rappresentare graficamente servendoci delle nostre abituali indicazioni di tempo, trattandosi il più delle volte di un accozzo di andamenti binari e ternari, che non sempre si succedono regolarmente.

Alla Lett. *O* ho citato la *Runa finnica antica* intitolata *Lantaja* (*Il Cantore*) nella quale il $^{2}/_{4}$ si alterna al $^{3}/_{4}$.

Non starò qui a ripetere quanto già scrissi nel 1881 sulla musica di questo popolo, dei Samojedi e degli Ostiacchi, nè sul *Penser* (tamburo magico), sullo *Sciotang* (arpa senza colonna), sul *Naresjuch* (salterio), sul *Niae Naresjuch* (violino), nè sulla *Cantela* (tanto conosciuta).

Aggiungerò solo che presso i Ceremissi, ben noti pel maggior prezzo che ritraevano dalle loro ragazze, di fronte a quelle dei Curiachi e degli altri Siberiani, per la delicatezza dei tratti e bianchezza della pelle; è in gran pregio un salterio a forma di feluca da carabiniere, detto *Chisla* (vedi Tav. II, N.° 14), con 28 corde di minugia, sul quale improvvisano melodie o accompagnano all'unisono le canzoni delle quali do un esempio alla Lett. *P.* Lunghezza 1.01. Larghezza 0.50. Spessore 0.12.

Essi hanno pure una zampogna di piccole dimensioni detta *sciabur,* con due pive a tubi cilindrici, racchiusi in un medesimo pezzo di legno incavato e inseriti in un corno ricurvo, l'uno con 6 fori e l'altro con 2 (vedi Tav. II, N.° 15), che serve loro per accompagnare le canzoni, monotone e tristi, delle quali do un esempio alla Lett. *Q.*

In quella parte della Siberia su cui ha regnato sovrano per tanto tempo Sua Maestà il Knut, sopra migliaia di disgraziati per la maggior parte vittime o dell'ignoranza crassa nella quale per tanti secoli è stato costretto a vegetare malamente il popolo russo, o del capriccio di qualche autocrate cui male si adattava il dolce appellativo di *buon padre del popolo* e l'aureola di sommo pontefice di una religione, che dovrebbe esser tutta amore e tutta clemenza, condannati oltrechè alla dura pena dell'esilio, alle improbe fatiche delle miniere, si sentivano e si sentono tuttora ripetere sommessamente

le flebili melodie russe, dolce ricordo agli uni della famiglia lontana, agli altri della innamorata sconsolata. A sfogo dell'ira repressa o della libertà agognata, quei deportati, nel loro gergo caratteristico, creano poesie rivoluzionarie o satiriche cui adattano delle melodie di loro invenzione, accompagnandosi col *Torbane* loro strumento a corda particolare.

Lo Stahlin negli allegati all'opera di Schlöszer, sulla Russia rinnuovata, fa menzione di un altro genere di musica in uso nelle miniere della Siberia, che serve di accompagnamento al ballo dei fabbri e delle contadine.

Due garzoni magnani fanno da suonatori, l'uno ora raschiando, ora rullando con un cucchiaio smussato, o con un cilindro di ferro, su di un pezzo di lamiera sottile, secondando il movimento della canzone da ballo, mentre l'altro fa da bordone, picchiando con un randello, su di una lastra metallica oscillante, o di una gran caldaia di ferro.

Il russo accompagna col canto qualunque suo atto, qualunque lavoro; il contadino che ara il terreno, canta, e canta il barcaiolo che trascina la sua barca sui fiumi mezzo congelati; dei cori di ragazze ballano il giro tondo nelle feste nuziali.

Il canto popolare russo, creato veramente dal popolo, che malgrado l'ignoranza di qualunque principio della tecnica dell'arte, solo dotato di orecchio sensibilissimo e di gusto artistico musicale innato, ha saputo intessere delle melodie, piene di sentimento e di grazia e di struttura così corretta, di concetto musicale tanto elevato, che il famoso Paisiello non voleva credere che fossero parto del genio popolare, anzichè di compositori provetti; ma piuttosto il retaggio di qualche antica schiatta molto progredita in civiltà.

Il Pratsche in una sua opera del 1790, ha voluto far notare la gran rassomiglianza esistente fra le melodie russe e quel frammento del canto Pitico, inserito dal Padre Kircher nella sua *Musurgia Universalis* del 1650, da esso rinvenuto nella libreria d'un convento dei pressi di Messina. Questo ravvicinamento o confronto è stato più tardi rinnuovato dal Fetis nella sua *Storia generale della Musica*.

Le antiche poesie popolari russe, non si possono ricondurre ad una sola regola fissa di prosodia. Non v'è nè rima, nè misura nel verso o cesura, ma solo un accento, che sembra esser tanto più speciale alla lingua russa, inquantochè in tutte le parole, qualunque ne sia il numero delle sillabe, esso cade sopra una di queste sola-

mente. E, cosa notevole, la medesima parola muta di significato col trasportare l'accento da una sillaba all'altra.

Dividendo le canzoni medesime a seconda del loro metro in *epiche* e *liriche,* come fa il Wostokow nella sua *Prosodia Russa,* si rinviene nei versi di queste ultime una uniformità nel numero dei piedi e nell'accento, che manca affatto nelle prime.

La vera idea della strofa, non c'è, solo alle volte col ripetersi del ritornello dopo ogni verso (ciascuno dei quali poi vien cantato sulla medesima melodia), viene a formarsi un insieme di quattro versi corti o di due lunghi, che quasi vi corrispondono.

In quanto a questi ritornelli o refrains, sono composti di parole che spesso non hanno un senso determinato, a guisa degli *jodel* tirolesi; ai quali somigliano in modo assai meraviglioso, come *liûli, delili* e simili, e al Goetze è sembrato che questi non siano che delle antiche invocazioni di divinità slave, poco a poco storpiate. Questi *liûli, liôli* ed a volte anche *lioljû,* sarebbero un'invocazione a *Lelio,* che spesso si riscontra mentovato anche nelle canzoni serbe; Lelio e Polelio, essendo il Castore e Polluce degli slavi. Però questa supposizione che calza a pennello in un caso isolato, cade di fronte a tanti altri ritornelli, quali: *kalína* (bacca di sambuco), *malína* (lampone), a meno che siccome si trovano accoppiate a nomi di divinità come *Dídi Kalína, Lelio malína, Dilili Kalína, Líuli malína,* non si voglian riguardare come attributi a queste assegnati.

Certo la disposizione pel canto innata negli slavi, è stata favorita dalla eufonia della lingua.

La più splendida parte di questa poesia popolare, è senza dubbio quella che ha attinenza alla musica, ed in questo genere la Russia non è seconda a nessun'altra nazione.

Lwow nella sua pubblicazione del 1790 suddivide le canzoni popolari, dal lato musicale, in due gruppi; in *armoniche* o *prolungate: prosciasenia* e *melodiche* o *da ballo: niasoria.*

Quelle del primo gruppo in massima parte di modo minore, vengon cantate lentamente e con grand'espressione (vedi Lett. *R*), mentre le altre a cagione del loro carattere più gaio, con moto più celere e con più vivacità (vedi Lett. *S*).

Le canzoni più antiche (*protasenie-posnie*) così dette prolungate, di natura più melanconica, costituiscono il vero e proprio canto popolare. Esse hanno un non so che di commovente, sono piene di passione ed assomigliano nella struttura generale alle antiche musiche greche; dapprima cominciano con una voce sola, e dipoi sempre

crescendo in intensità, la melodia vien ripetuta dal coro. L'appellativo di *prolungate,* si riferisce all' esser addetta ad una sola sillaba, tutta una successione di note, a guisa del nostro *canto fermo.*

Alla Lett. *T* ho trascritto una di queste *protascnie-posnie,* che dicesi sia la più antica e più fedele alle tradizioni dei cantori più vetusti; l'altra alla Lett. *U* plasmata in *re minore,* colpisce di più pel suo carattere bizzarro.

Delle canzoni *melodiche,* che servono pel ballo (*plasovenia-posnie*), le più remote di data come quella a Lett. *V* sono brevi e semplici; altre hanno il ritornello a *jodel* e alcune come quella a Lett. *W,* parlano di strumenti musicali, come si vede dalla traduzione che qui ne riferisco:

Ah! anatra, anatra campestre, luli, luli. . . . campestre
Giovincella, giovane . . . . giovane
Dove hai dormito? pernottato . . . . pernottato
Pernottato in un campicello . . . . in un campicello
Sotto un cespuglio di giunco . . . . sotto un cespuglio
Quando son passati allegri . . . . allegri
Due giovani accorti . . . . accorti
Hanno tagliato ciascuno un ramoscello . . . . un ramoscello
Hanno fatto ognuno un piccolo piffero . . . . un piffero
Ah! voi pifferi non fischiate . . . . non fischiate
Non svegliate mio padre . . . . non svegliate
Mio padre dorme inebriato . . . . dorme inebriato
Mia madre è dietro il fiume . . . . dietro il fiume
Fa cuocere la birra giovane . . . . giovane
Fa bollire il vino verde. . . . . verde
Da far bere al genero giovane . . . . giovane
Suo ospite caro . . . . caro.

I russi non hanno un vero e proprio canto pastorale e il Lwow non cita che due piccole canzoni senza importanza, delle quali dice che vengon cantate dai pastori al suono delle zampogne e di pifferi.

Come la musica sacra composta di canti a quattro e fino a ventiquattro parti reali, e che non ammette l'uso di strumenti musicali, così anche le melodie popolari vengon cantate di preferenza a voci sole.

Gli zingari anche in Russia, godono fama di ottimi musicisti. Essi danno alla loro musica un'espressione selvaggia e originale che ritrae a perfezione la loro vita randagia, e siccome di solito

battono il tempo col piede ad ogni nota, son chiamati: *schri-noghi* (a tre piedi). Essi hanno scelto delle melodie russe e rivestendole di maggior vivacità, le hanno adattate al loro ballo pantomimico, che non è altro che il cosidetto: *Ballo del Caprone* dei russi, eseguito con delle movenze più veloci e più appassionate (vedi Lett. *X*).

Si racconta che quando la famosa Catalani, sentì cantare a Mosca una giovane zingara, ne rimanesse talmente impressionata, che toltosi d'addosso uno splendido scialle di Cascimirra, regalatole dal Papa, ne facesse dono alla giovinetta abbracciandola ed aggiungendo, che essendo quello un regalo inteso a premiare una cantante senza mende, essa non potesse più ritenerlo per sè, riconoscendo in lei questa perfetta qualità.

Il vero ballo russo è pieno di amenità e piacevolezza.

La donna si muove solo a passi brevi e sospinti; l'uomo fa delle movenze colla persona, ora più svelte, ora più lente a seconda del sentimento che deve esprimere.

Tutto il romanzo dell'amore è il soggetto dei loro balli.

Essi vi raffigurano: il primo affacciarsi dell'innamorato, il pudore della bella, il loro incontro, la sua preghiera di esser ascoltato, la ritrosia, il crescer della passione, la civetteria, la finta fuga, il rincrescimento della fidanzata ed il suo lento ravvicinamento, rappresentato dal protendersi alternato delle ànche e di una parte del petto, dalle occhiate provocanti, per chiudere colla felice unione dei cuori.

La celebrazione dei matrimoni vien circondata da molteplici cerimonie fastose, nelle quali, in ispecie presso le classi meno elevate, hanno gran parte le *canzoni epitalamiche* (*sviadebia piesnie*) e quelle pel *ballo del girotondo* (*piesnie-haravodnija*) alle quali si attribuiscono origini remotissime e intangibilità di forma, qualità che però non sempre è stata rispettata, poichè non si può a meno di riconoscere come a poco a poco siano andate modernizzandosi, quando si ponga attenzione a quell'affacciarsi di tanto in tanto di qualche rima od assonanza, e all'avvicinarsi ad un vero e proprio metro, mentre il ritmo originale di queste e di tutte le altre più antiche è appoggiato al solo accento, come ho già detto più sopra.

Queste *sviadebia-piesnie* vengon cantate quasi tutte su di una medesima melodia fondamentale e tanto questa quanto la poesia è così uniforme in tutta la Russia, che un viandante, che provenga da un paese lontano anche qualche migliaio di verste, può riconoscer subito dal canto, in qual casa si festeggi un matrimonio, e univer-

sale è il grido di gioia di: *gif! gif! Kurilka* (viva, viva Kurilka) che echeggia in una cerimonia, imitata dai greci, e che fa parte delle feste nuziali.

Dato il poco valore poetico di queste *piesnie,* occorre ad apprezzarle degnamente, non solo leggerle, ma sentirle cantare adeguatamente (vedi Lett. *Y* e *Z*).

L'uso di festeggiare con canti muliebri, le feste di pentecoste, trae la sua origine dai tempi pagani, nei quali i russi solennizzavano, intorno a quella medesima epóca dell'anno, la festa di *Tur,* che per le sue qualità rassomigliava al vecchio Dio di Lampsaco, ed era venerato quale Idolo del Buonvivere e della Mollezza.

Dal nome di *ssemik* (giovedì avanti là Pentecoste), le canzoni speciali per tale ricorrenza si chiamarono *sseminja-piesni.*

Come queste, sono antiche molto le *canzoni da festa: sviatkji;* destinate al periodo di tempo che corre dal Natale all'Epifania e quelle profetiche dette *pad-bludni-piesnie* (di sotto il vassoio).

Il giuoco greco antico e la canzone conosciuta sotto il nome di *Clidona,* sono identiche a queste *pad-bludni-piesni* ed alla cerimonia magica che vi è unita.

La *Clidona* era una specie di oroscopo, per cose di amore o per celebrazioni di sponsali. Le donne greche ponevano ognuna il proprio anello in un bacile d'acqua, e poi una dopo l'altra ne lo ritiravano e quel che la canzone profetizzava in quel momento, s'intendeva doversi appropriare alla persona che appunto allora aveva preso l'anello.

I russi operano nello stesso modo, salvo che invece d'un recipiente pieno d'acqua, adoperano un vassoio coperto.

Alla Clidona greca, hanno aggiunto il ritornello loro tanto caro, inneggiando al grido di *slava* (gloria), al primo degli Dei Slavi.

Le canzoni della *Piccola Russia,* differiscono alquanto pel carattere, da quelle finora menzionate, e benchè più melodiose delle *niasonia,* non possono però stare a confronto delle *prosciaschnia* (Lettera *A.a*).

L'uso fino da tempi remoti della *Pandura* (liuto), ha contribuito potentemente allo sviluppo della musica, togliendole però alquanto del semplice carattere tipico popolare russo; ciò che, come ho già detto, è avvenuto ovunque colla distruzione di quella vera individualità, talvolta strana e bizzarra, che ogni popolo ha saputo imprimere al proprio canto.

Come i Camtciatdali anche gli Slavi, hanno la cosiddetta *Danza*

dell' Orso, e quando vediamo quelli zingari riccioluti menar in giro, per le nostre fiere forensi, dei poveri orsi tutti spelacchiati e farli ballare al suono del piffero e del tamburo, non abbiamo nessuna ragione di beffarci tanto di un accompagnamento strumentale così primitivo, quando si ponga mente che nel secolo XVI le grandi dame ed i cavalieri della Corte imperiale di Vienna, si contentassero di un' orchestra di pifferi e tamburi per le feste da ballo ufficiali.

I cosacchi ballano pure di preferenza al suono dei pifferi (*dudka*) e per dare un esempio di questa loro musica, ho qui riportato un ballabile cosacco originale per quattro *dudke* (vedi Lett. *B. b*).

Lo strumento preferito anticamente dai Russi, in specie fra il ceto dei mercanti era il *Gusli,* o salterio a 5 corde, del resto identico alla *Kantele* dei Finni.

Anche il *Gusli* è andato poco a poco perfezionandosi fino ad assumere una forma assai più grande ed un numero di corde di acciaio e di ottone, assai maggiore.

Quello della mia collezione ne ha 60 (vedi Tav. II, N.° 16). Lungh. 1.14. Largh. massima: 0.39. Largh. minima: 0.24. Spessore: 0.10.

Gli antichi stregoni slavi, per l'uso che facevano di questo strumento, nei loro incantesimi venivano chiamati: *gusliari,* suonatori di gusli.

La *Balalaika* è una specie di chitarra a tre corde di minugia, fatta di legno di abete, col corpo sonoro triangolare. (Lungh. totale 0.67, largh. 0.27) che si accorda: *sol, do, mi* oppure *la, do, fa.*

Anticamente non aveva che due corde, una delle quali serviva per la melodia, mentre l'altra faceva da bordone (vedi Tav. II, N.° 17).

Il *Gudok* è il loro strumento ad arco, preferito dai marinai e dai Cosacchi, ha tre corde, una sola delle quali serviva anticamente pel canto e l' altre due da bordone.

Il *Rosciok* è una specie di corno delle Alpi, fatto di scorza d' albero con forti legature di fil d' ottone. Ha vari fori (da tre a sette) con uno solo dalla parte posteriore pel pollice.

La *Dudka* o piffero, era fatta anticamente di semplice canna o anche di scorza di salcio, specie in primavera, togliendo da un ramoscello la parte legnosa e lasciando solo la scorza; attualmente invece è di legno con sei fori tutti dalla parte di sopra, ed il piffero a bietta voltato dalla parte di dietro; e dà la scala diatonica (vedi Tav. II, N.° 18).

La *Ssipowka* è composta di due di queste *dudke* accoppiate come i pifferi terzini.

Uno strumentino più moderno, ma assai originale, è una specie

di piffero doppio idraulico, fatto di due tubi di latta con 5 fori ciascuno, finiti a guisa di imbuto. Si adopera mettendo nell'acqua questa parte dell'istrumento e soffiandovi dentro emette dei suoni tremuli. Lunghezza 0.17 (vedi Tav. II, N.° 19).

Lo *Swirel* è un oboe primitivo, come lo *zamr* arabo, e la *zurna* persiana, con 5 fori davanti ed uno dietro pel pollice e fatto d'un pezzo di legno a foro conico (vedi Tav. II, N.° 20).

La *Swirelka* è la siringa usuale a sette tubetti di canna.

La *Wolinka,* è la zampogna, così chiamata dai Russi, perchè proveniente dalla Volinia, mentre vien detta *Kosa* nella Piccola Russia, perchè fatta di pelle di capra (*Kosa*).

I *Loscki,* sono un paio di cròtali di legno a forma di cucchiai, con dei bubboli attaccati lungo il manico, adoperati per indicare il ritmo nei pezzi strumentali.

Un ordigno originale e di un uso affatto eccezionale è la *Trisciotka,* nacchera di legno a forma di cassetta con manico, con picchiotto mobile, attaccato ad una cinghia, che le guardie di notte agitano, come fanno gl'incantatori di serpenti indiani col *damarù,* per dar segno della loro presenza al cittadino, che si affida alla loro sorveglianza ed a quelli che dovrebbero sorprendere in flagrante! (vedi Tav. II, N.° 21).

In quanto alla cosidetta *Banda dei Corni da caccia,* tanto pregiata dai Russi nella seconda metà del XVIII e fino verso la metà del secolo scorso, è certo che difficilmente in qualunque altro paese fuorchè in quello dello czar, avrebbe potuto nascere e sussistere. Dove trovare una raccolta di uomini che si adattassero a far la parte di automi?

Questa banda fu istituita dal Maestro Giovanni Antonio Maresch, per conto del Maresciallo di Corte Semen Kirilowitch Nariskin, che nel 1757 la fece sentire in una partita di caccia al Castello Ismailow, presso Mosca, all'imperatrice Elisabetta, la quale ne rimase talmente entusiasta da innalzarla al grado di istituzione di corte. Quale poi fu mantenuta fino alla metà del secolo scorso.

Era composta di quaranta uomini ognuno dei quali non doveva suonare che una nota sola sul suo corno.

L'effetto prodotto da questo accozzo di automi viventi, rassomigliava assai a quello d'un registro d'organo, colla differenza che le note apparivano collegate le une alle altre e come fuse in una piacevole continuità, dovuta al lungo esercizio.

Questa piacevole impressione era ancora maggiore sentendo la

musica senza vedere i suonatori, perchè a quanto ne hanno detto quelli che si son trovati presenti a tale concerto, la vista dei disgraziati condannati ad un lavoro così tedioso e anche faticoso non poteva a meno di risvegliare compassione.

Ben differente fu l'effetto prodotto sull'uditorio dalla riproduzione fatta in uno dei nostri *Concerti storici,* di questa banda originale, al vedere un'accolta dei più seri e provetti musicisti di Firenze, con imperturbabile gravità, eseguire una melodia dei tempi di Caterina II su questi strumenti primitivi, molti dei quali, di dimensioni mastodontiche!

Nel paese della Wodka, questi suonatori venivano reclutati generalmente fra i servi e non era raro il caso di veder comprare in pari tempo, il servo unitamente allo strumento che era uso a suonare.

Quelli cui venivano affidate le note più acute potevano scambiare le parti fra di loro, ma coloro che avevano quelle più basse, per la mole dello strumento e la difficoltà dell'intonazione, non potevano farne altrettanto.

Questi corni che dalla grandezza di un clarinetto, raggiungevano la lunghezza di parecchi metri, venivano tenuti orizzontalmente sopra dei leggii, e per dare un po' di chiaro-scuro alle melodie, adoperavano delle sordine, inserite nell'orifizio estremo.

L'insegnamento veniva fatto a suon di *Knut* ed i poveri suonatori erano in gran parte smunti e malandati in salute, per lo sforzo richiesto nel suonare questa specie di *litui* nordici.

La particolarità del *bordone doppio* che caratterizza alcuni strumenti a corda siberiani e russi, si trova in modo ben spiccato nella *Cobsa* o ghironda a tre corde di minugia che vi presento al N.° 22 della Tav. II.

Come in tutti gli strumenti di tal genere, il cantino che in questa è uno solo, è fissato ad una cordiera dal lato della ruota che mette in vibrazione le corde, passa entro una cassetta rettangolare nella quale scorrono gli undici tasti di eguale forma, che servono per raccorciarne debitamente la parte vibrante, e di poi è avvolto intorno al pirone di mezzo all'estremità opposta; mentre il *gran bordone* passa al di fuori della cassetta, sotto e dietro la tastiera e quello *piccolo* al lato opposto, al disopra della medesima.

Questi bordoni sono accordati in quinta ed i tasti essendo mobili intorno ad un perno centrale si può disporre la tastiera in modo, da produrre quella successione di suoni che più si adatta al genere di musica che si vuole eseguire.

È questo lo strumento tipico dei *Cobsa-pu* cantastorie o rapsodi ciechi, questi paria della natura, tanto disgraziati da non poter percepire l'incanto meraviglioso delle ridde bizzarre dei colori, ma altrettanto fortunati di non dovere assistere *de visu,* al miserando spettacolo dell'eccidio efferato di tanti giovani generosi, rei solo di aver immolato al loro sublime ideale, dei feroci ausiliari di una bestiale oppressione, delitto ampiamente riscattato coll'accorrere volenterosi ad offrire in olocausto la loro vita, appena dischiusa all'ebbrezza dell'amore, sull'altare della Libertà della Patria!

III. — Scandinavia

L'analogia riscontrata nella musica dei popoli nordici fin qui passati in rassegna, si presenta molto più intima e appariscente, quando si giunge a quella degli Scandinavi e degli Scozzesi. Le medesime melodie si ritrovano adattate a poesie di ambedue le nazioni, spesso di soggetto alquanto diverso.

I Goti o Normanni abitanti della Scandinavia, furono fra i popoli più civili dei tempi primitivi dediti con passione alla musica ed alla poesia, e che avevano un sistema mitologico tutto proprio.

Le loro gesta guerresche rivestivano un carattere imponente ed è presso questi fieri campioni della forza brutale, che si riscontrano le prime nozioni dell'amore fondato sul culto della donna, nozioni sconosciute al mondo antico e che sparse dipoi in tutta Europa, hanno dato alla costituzione sociale dei popoli moderni un carattere che non si riscontra certo avanti il medioevo.

La barbarie e la fierezza, accoppiata a dei sentimenti dolci, e di tenerezza in specie per la famiglia, ha dato luogo a due generi affatto differenti di poesia e di musica, ed i loro poeti e rapsodi, detti *Scaldi,* sapevano far succedere nelle *Saghe,* ai poemi d'amore, dei canti guerreschi dei più suggestivi.

Non può ammettersi che le più antiche produzioni poetiche scandinave, di carattere epico, romantico e cavalleresco, sempre però accoppiate alla musica, benchè tramandate frammentariamente ai nostri giorni dalla tradizione popolare, siano nate proprio dal popolo minuto, quando ci si ponga a studiare le *Wiser,* canzoni liriche da esso emanate, alquanto più recenti e tipiche come le cosiddette: *Romanze dei ciechi,* e le *Ballate dei Cantastorie da fiera.*

Dalle prime di soggetto essenzialmente elevato, benchè create,

come le altre, da menti ignare di vere e proprie regole dell'arte, si irradia un certo fulgore, una nobiltà di sentimento e di forme, che non apparisce nelle ultime. Questo fatto incita a ricondurne l'origine al di fuori di quelli strati sociali, oggi così detti popolari, ed a quei tempi anteriori al XIV secolo, in cui le caste più eccelse, non avevano ancora posto salde barriere, fra esse e la plebe, e si lasciavano influenzare dall'ispirazione del momento, subendo il fascino dell'impressione obiettiva; ne era sorta in mezzo a loro quella poesia artificiosa e cortigiana, che gli portò al disprezzo di quella semplice e naturale, quale emanazione di esseri rozzi, ignoranti ed abietti.

L'epoca più o meno recente nella quale si è manifestato presso le varie nazioni questo antagonismo di caste, divise più dal differente grado di cultura, che non dalla relativa posizione politica, ne spiega, come osserva anche il Wolf, la maggiore o minor ricchezza, originalità e freschezza delle vere e proprie canzoni popolari.

Essenza principale e caratteristica di questa poesia e di questa musica, non è l'aver tratto origine piuttosto da una casta che da un'altra, ma invece l'esser esse il resultato semplice e obiettivo d'impressioni poetiche, presso un'accolta determinata di individui accomunati da identità di origine, di lingua o di costumi, ciò che spiega l'impersonalità del folklore, prodotto artistico collettivo, che investe però un carattere spiccato di individualità nazionale.

Repudiate da pronipoti degeneri, quelle Ballate, e quelle Romanze dell'epoca cavalleresca, create dai loro stessi antenati e cantate un dì da menestrelli vaganti per palagi e castelli, queste divennero il retaggio delle classi minori, meno colte ma tanto ricche di sentimento della propria dignità, che ne custodirono la tradizione tramandandola di bocca in bocca, sino a noi, senza nemmeno l'aiuto di ricordi scritti.

Affidate ai *cantastorie girovaghi*, a semplici pastori e alle donnicciole del mercato, hanno subíto non poche alterazioni nel soggetto e negli episodi, però è veramente straordinario che accanto a queste nuove versioni, esistano tutt'ora quelle antiche ed originali, come tali conservate gelosamente e che si riscontrano presso popoli fra loro lontani e che si direbbero di origine ben differente.

Una specialità caratteristica della più parte delle antiche canzoni scandinave, è il *ritornello* in fondo alla strofa, del quale si riscontrano tre specie principali.

Alla prima appartengono quelli che ricordano all'uditore il pro-

tagonista o un episodio principale della favola; alla seconda, delle espressioni che rivelano un certo dato stato dell'animo o rammentano dei fenomeni naturali, che molte volte non hanno nemmeno relazione coll'insieme della canzone e finalmente quelli che indicano lo speciale indirizzo psichico, che predomina in tutto il componimento poetico.

In molti casi si avverte un *ritornello doppio* e cioè uno alla fine ed uno in mezzo alla strofa, che spesso si completano a vicenda, mentre alle volte formano un contrasto in correlazione però col soggetto trattato.

La musica mai disgiunta dalla poesia, ne ha subíto le sorti. Le differenti tendenze ed i gusti musicali dei tempi, vi hanno introdotto delle varianti parziali, però, confrontando le versioni di ciascuna melodia, cantata nelle provincie svedesi, norvegesi o danesi, non è difficile scartare il nuovo e ritrovare l'antico puro e semplice.

Tralasciando di parlare di quella troppo nota raccolta di poemi nordici che è l'*Edda,* per averne già scritto tanti valenti glottologhi e musicologhi, mi fermerò su alcune *Rune* o *Wise,* atte a dare un'idea assai chiara delle canzoni popolari che ci occupano.

Incomincierò da quella *magica* del *Tiglio.*

Le canzoni di questo genere differiscono alquanto da quelle cavalleresche e d'amore, specialmente nel loro sviluppo, poichè mentre in queste ultime l'amante o l'eroe è condannato a soffrire e soccombere, nelle prime esso esce sempre vittorioso sulla forza magica, che svanisce.

Il tiglio, venerato dal popolo, occupa un posto importantissimo in questi miti. Lo si annovera fra i così detti *Boträd,* cioè fra quelli alberi all'ombra dei quali si rifugiano i geni, i draghi e gli gnomi (*Tomtar*).

Altrettanto comune è la credenza, che gli uomini vengano in certe circostanze trasformati in lupi, diventando così o *Manulf* (uomini lupi) o *Varulf* (lupi mannari). Accade di sentir raccontare con tutta serietà, che alcuni uomini abbiano abbandonato di notte il talamo nuziale per *andare a lupo* (*gå varg*) cioè per vagare pei boschi durante una quindicina di anni!, oppure che tutti i componenti un corteo nuziale siano stati convertiti in lupi mannari, nel recarsi alla chiesa. Anzi a tempo della guerra russa del 1808-9 il popolo credeva fermamente, che i russi rimandassero in patria i prigionieri svedesi, cambiati in lupi mannari, a devastare il paese natìo.

Ora in questa canzone del Tiglio, si tratta appunto di una ragazza che, persa la madre, cade sotto il dominio di una cattiva matrigna. Questa la converte in tiglio ed i fratelli in lupi mannari. Il figlio d'un re con un bacio dato su una foglia di quella pianta, rompe l'incantesimo ed essa torna ad essere una vergine sfolgoreggiante di bellezza.

La musica di questa canzone che ho trascritto alla Lett. *C. c* è tale quale vien cantata nella Gotlandia orientale e comprende i suoni di una scala con *terza e sesta minore, settima minore e maggiore* e senza *seconda.*

A dare un'idea delle romanze caratteristiche dei tempi cavallereschi degli scandinavi, ho citato alla Lett. *D. d* quella della *Bella Anna,* la cui melodia è antichissima e che contiene i suoni di una scala con *terza minore e maggiore, sesta minore* e *settima minore e maggiore.*

Alla Lett. *E. e* ho riportato dalla Collezione di Geijer e Afzelius la canzone del *Fanciullo nel Rosaio,* tipo vero nordico antico, molto nota nel Wermland ed in *Re minore.* Il soggetto della poesia piena di trista bellezza, si ritrova in una romanza scozzese, citata dal Percy e tradotta dallo Herder, nelle *Voci dei popoli,* come pure nel *Wood a-wartlin,* parimenti scozzese, tradotta dal Grimm.

Il *Canto della Colomba nel cespuglio di gigli,* custodito gelosamente dagli abitanti del Norrland, è uno dei pochi dei quali si possa con certezza asserire che lo si cantasse già in Svezia, cinque secoli fa, poichè in una esposizione drammatica della vita di Giuseppe, stampata nel XVI secolo, se ne parla come di un *antico canto popolare,* e perciò ho creduto bene riprodurla egualmente alla Lett. *F. f.* In esso si trovano i suoni rappresentanti una scala con *terza minore e maggiore, sesta e settima minore.*

È notorio in qual conto differente fosser tenuti i cultori della bella arte dei suoni ed in particolar modo i suonatori, nei vari paesi d'Europa intorno al XVI secolo, nè deve far meraviglia quanto scrive l'Archenholz nella sua *Storia di Gustavo Wasa,* e cioè che i legislatori svedesi avessero la mala ispirazione di vietare al popolo la musica, dichiarando perfino i cultori della bella arte: persone infami e pericolose allo Stato. Tantochè poco prima del Regno dell'agitatore di Dalecarlia, andò in vigore una legge che metteva al bando tutti i musici di Svezia, consentendo che venissero impunemente uccisi, in qualsiasi luogo venissero incontrati. Ed anzi ad aggiungere al vilipendio il danno, l'uccisore era tenuto solamente

a dare quale indennizzo all'erede del morto, un paio di scarpe nuove, un paio di guanti ed un vitello di tre anni, ed anche questo a quali condizioni! L'erede doveva guadagnarsi questo magro compenso alla perdita di un padre, di un figlio, insomma di un essere caro vilmente assassinato, assoggettandosi ad una prova umiliante e barbara ad un tempo.

Il vitello destinato a quella specie di riscatto, veniva condotto in cima ad un colle, e lì untogli ben bene la coda, l'erede dell'ucciso doveva prenderla fra le mani e mentre l'uccisore colla frusta sferzava la povera bestia, perchè si desse alla fuga, se quello riesciva a trattenerla, poteva appropriarsela e se no perdeva qualunque diritto e rimaneva esposto alle beffe degli astanti.

Gustavo Wasa, eletto re nel 1625 non solo abolì leggi ed usanze così ridicolmente feroci, come questa, ma chiamati alla sua corte musici forestieri, incoraggiò i cultori dell'arte d'Euterpe, introducendo nel suo paese l'arte della danza, può dirsi fino allora sconosciutavi, col far succedere ai conviti e banchetti regali, delle splendide feste da ballo al suono dell'orchestra di corte da esso istituita.

Invece a tempo di *Ölfrico* la musica era tanto in auge, che adoperavano la medesima parola per esprimere l'atto di pregare e quello di cantare. Tanto è vero che nelle prescrizioni indirizzate dal medesimo *Ölfrico* al vescovo Wulfino, nel capitolo che tratta delle visite ai malati, citando la regola di San Giovanni (IV, 14) *e voi dovete pregare sopra di esso;* si trova scritto: *Hi him ofer singon,* e cioè: *voi dovete cantare sopra di esso.*

In Danimarca ed in Norvegia era come in Svezia innato l'amore per la musica ed in specie pel canto, ed i moderni Scandinavi han saputo dimostrare colle loro società corali, cotanto ammirate per quella speciale interpretazione patetica delle loro melodie caratteristiche, di essersi mantenuti degni discendenti dei famosi *Scaldi.*

Sebbene a vedere così spesso rammentata nelle loro *saghe,* l'*arpa* (nome generico di strumento a corda) si possa supporre che quei vecchi cantori l'adoperassero per accompagnare le loro *Rune,* pur tuttavia non abbiamo notizie particolareggiate sulla vera natura di questo accompagnamento. In quanto a strumenti, usavano pel culto e pei festini, delle coppie di corni di metallo detti *Lür,* dei quali si trovano alcuni esemplari antichissimi nei musei di Copenaga, rinvenuti sempre abbinati.

Nelle parti montagnose della Svezia, anche oggidì le pastorelle si servono di una specie di corno alpino detto *Mir,* lungo fin presso

a tre metri, e fatto di scorza di betulla, per tener lontane le bestie selvaggie, emettendo dei suoni acuti e forti tanto, che in tempo di bonaccia, si sentono a grandissima distanza e producono un effetto gradevolissimo.

A chi di musicologia si è occupato anche come semplice dilettante, son noti quei salteri detti *Langspiel,* in Islanda, e *Huurle* in Danimarca, coi quali accompagnavano il canto, come fanno i tirolesi colla loro *Zither;* però credo valga la pena di dare una descrizione un po' più dettagliata di quello strumento anfibio che partecipa della natura del violino e di quella della Ghironda, chiamato *Nyckelharpa* (vedi Tav. II, N.° 23) che trovasi specialmente nell' Upland a nord di Stoccolma.

L' esemplare antico che ne posseggo è, conforme alla descrizione che ne fece il mio collega Claudius di Malmoè, al Congresso musicale di Basilea dell' anno scorso, l' opera di un artefice qualunque, che solo della costruzione di tal genere di strumenti si occupa; ed è fatto di un sol pezzo di abete, scavato, che va ristringendosi gradatamente, fino a formare un manico alquanto stretto che termina con una chiocciola pei pironi.

Sopra a questa cassa è incollato un coperchio con due fori nella parte inferiore del medesimo. La lunghezza totale della mia *Nyckelharpa* è di 0.88.

La tastiera è simile a quella della ghironda e la disposizione delle corde di minugia, vi assomiglia assai, però ve ne sono alcune di metallo pei suoni aliquoti.

Una cassetta lunga 0.32, larga 0.08 e alto 0.05 nella quale scorrono i 16 tasti superiori ed i 6 inferiori pei cantini, cuopre una parte del manico e del coperchio.

I due cantini e le due corde a vuoto, di minugia, per l' accompagnamento, nonchè le altre cinque di metallo, fissate alla cordiera piana lunga 0.32, passano sopra un ponticello di legno incavato dalle due parti, e fanno capo ai pironi, traversando la parete più stretta della cassetta soprannominata.

Le altre cinque metalliche, passano ai due lati del ponticello e sotto i tasti fanno capo ai pironi.

La cordiera essendo piana ed i crini dell' archetto primitivo, molto rilasciati, le corde vibrano contemporaneamente, dando luogo a delle dissonanze, che costituiscono la vera caratteristica di questo nuovo genere della *Schlüsselfiedel* dei tedeschi.

Nei tipi più antichi, non vi erano che due sole corde di minugia

per la melodia e talvolta, ma raramente tre, ed una sola fila di tasti.

Da un centinaio d'anni a questa parte, le corde melodiche sono state portate a quattro, e vi si è aggiunta una seconda tastiera.

L'accordo originale è a quanto mi ha comunicato l'egregio collega Dott. Hammerick, direttore del Museo di Copenhaguen, il seguente:

Corde melodiche di minugia: 1ª *La* nel secondo spazio della chiave di violino, 2ª *Do* con un taglio in testa sotto le righe.

Corda bassa a vuoto: Do, nel secondo spazio in chiave di basso.

Corde metalliche superiori: 1ª e 2ª, 5ª e 6ª al *Sol* sotto le righe e la 3ª e 4ª al *Re* pure sotto le righe in chiave di violino. — *Corde metalliche inferiori:* 1ª al *Sol* sulla seconda riga, 2ª al *Do* sotto le righe, 3ª al *Mi* sul primo rigo, 4ª al *Sol* sul secondo rigo, e la 5ª al *Do* sotto le righe, tutte in chiave di violino.

Le melodie che vengono più comunemente suonate sulla *Nyckelharpa,* sono un *do, sol* e *fa maggiore,* quali quelle che servono pel ballo e come *La Piccola molinara* da me trascritta nella mia comunicazione sugli strumenti musicali degli Ostiacchi (1881).

In una vôlta della chiesa di Häfverö trovasi un dipinto della fine del XV secolo nel quale è raffigurato un angiolo in atto di suonare la *Nyckelharpa,* cosicchè è da attribuirgli un'età abbastanza avanzata e purtroppo bisogna convenire che è giunto alla decrepitezza dacchè ormai raramente si trova chi sappia suonare questo strumento, pel quale non è mai stata scritta della musica speciale, ma che ha servito a mantener vive tante vecchie melodie originali, che le iscrizioni runiche non hanno saputo tramandarci.

IV. — **Scozia, Irlanda e paesi gaelici o celtici**

Pel ristretto limite di questi appunti, troppi sono i fatti notevoli da citare, e troppa è l'importanza che nella storia della nostra arte i popoli delle Isole Britanniche hanno assunto fino dai tempi più antichi.

Basterebbe dire dell'origine della Polifonia musicale, sorta in quelle parti della Britannia, nelle quali i bretoni celtici furono rintuzzati dalle genti germaniche ed il cui germe nacque dal petto dei *bardi celtici.*

Documenti importantissimi, fortunatamente conservati fino ad oggi,

scritti e trattati di tutte le epoche, attestano la verità di questo avvenimento memorabile. A cominciare dalle opere di *Giraldo Cambrense* nato nel 1146 nel Pembrokeshire, nelle quali chiaramente chiama quei celti irlandesi e gallesi, istruiti dai bardi: *il primo popolo musicale del mondo:* passando a quelli del Frate Guglielmo, che tratta specificamente *dei modi musicali degl' Inglesi,* alle pubblicazioni della « Plainsongs and Mediaeval Music Society », alla *Storia della teoria musicale,* del Riemann, e all' opera importantissima *Sulla Patria e l' origine della musica polifonica,* del Lederer, che le riassume tutte.

Gli antichi autori greci e latini hanno attribuito ai Galli ed ai Bretoni compresi i Caledoni e gl' Irlandesi, l' istituzione del *Druidismo* rappresentato da tre classi jeratiche: i *Druidi,* i *Vati,* e i *Bardi.*

Diodoro Siculo, contemporaneo di Giulio Cesare e di Augusto scrisse: « I Galli hanno framezzo a loro degli inventori di melodie, che chiamano *Bardi,* e questi cantano accompagnandosi con strumenti simili alla lira, delle laudi o delle invettive. » E Ammiano Marcellino, del IV secolo, aggiunse: « I Bardi dei Celti celebravano le azioni degli uomini illustri in poemi eroici, che cantavano al dolce suono della lira. »

La musica era tenuta in così alto conto presso i cimbri bretoni, che non si riguardava come perfetto quel gentiluomo, che non sapesse abbastanza bene suonare lo strumento nazionale per eccellenza: *l' arpa.* Grandi onori tributavano ai cantori, tantochè il loro capo, era l' ottavo fra i portaemblemi, alla corte dei re gallesi. Si narra che quando Eduardo I d' Inghilterra, espugnò il Paese di Galles, impressionato dalla grande influenza che essi esercitavano sul popolo coi loro canti, emettesse un editto col quale vennero tutti condannati a morte.

Presso gl' Irlandesi e gli Scozzesi, anticamente, non solo i re, ma anche i più modesti principi e signori, suolevano tenere intorno a sè dei *bardi,* suddivisi in varie classi a seconda della loro abilità. Ufficio dei più eccelsi, era di seguire sul campo di battaglia il loro protettore, di animarlo alla pugna, colle poesie e col canto, di lodare le sue gesta, comporre Odi da feste natalizie o elegìe da funerali, sempre però al suono dell' arpa. In occasioni straordinarie, per esempio, quando capitava di solennizzare una vittoria, o lamentare la perdita di abili condottieri, si riunivano in molti e cantavano in coro.

Polidoro Virgilio scrisse: « Hiberni sunt musicae peritissimi. » Il grado di primo druido era considerato così eccelso, che molti membri di famiglie reali, non disdegnavano di esserne investiti; erano esenti da tasse e balzelli, non sottoposti alla giustizia comune, godevano le rendite di tenimenti immensi, e la loro persona ed i loro beni erano intangibili.

Cardoc, del secolo XII, dice che a suo tempo gli arpisti irlandesi avessero di tanto sorpassato in capacità, così nella scienza musicale, come nella pratica, quelli gallesi, che Griffith ap Conan, Principe del North-Wales, portò seco dall'Irlanda dei musicisti, che riformarono gli strumenti, le melodie ed il modo di interpetrarle, dei gallesi.

Altrettanto può dirsi della Scozia, nella quale i bardi si trovarono pure in posizione privilegiata, finchè come altrove si mutarono in *menestrelli erranti* e caddero alquanto in dispregio.

Osservando la intima essenza delle antiche melodie dei *highlanders* scozzesi, e degli irlandesi, non si può a meno di convenire col Fink, che abbiano grande analogia con quelle dei chinesi per la mancanza della quarta e della settima del tono e che perciò vengono ad esser a base di scala pentatonica, qualche volta con terza e sesta minore.

Il Necker di Saussure dice che queste canzoni erano cantate all'unisono e solo la *cornamusa,* che aveva usurpato il posto dell'arpa, col suo *bordone,* vi aggiungeva un basso uniforme e costante.

Certo quell'intervallo così grande fra il terzo ed il quarto, e il quinto e il sesto grado (l'ottava) della loro scala tipica, conferisce un'originalità tutta speciale a queste melodie, che non vanno però confuse con quelle degli abitanti delle valli scozzesi, che hanno risentito dell'influenza inglese e che poi *arricchite* e *svisate* da un accompagnamento armonico, sono state pubblicate anche da editori di grido, venendo così a dare un *quid simile* di un seguito di ritratti di eroi antichi in marsina.

Le melodie antiche scozzesi contengono delle vere e proprie modulazioni, che ci porterebbero a formulare come regola da loro osservata: il procedere dalla scala fondamentale a quella del suono più alto o più basso di un tuono.

A dare un'idea di questi canti scozzesi a base di scala pentatonica, ne ho trascritti due a Lett. *G. g* e *H. h* che il Fink ha tolti dall'*Orpheus Caledonius,* ed alla Lett. *I. i* ho riportato il *Tulloch*

gorum, musica da ballo dei highlanders, molto originale, con la terza e sesta maggiore e la settima minore.

Per stabilire il confronto fra queste melodie e quelle irlandesi e le prettamente gaeliche, ne cito a Lett. *J. j* una delle prime del pari colla settima minore; a Lett. *K. k,* un' altra nella quale invece manca affatto la settima, ed a Lett. *L. l* una delle ultime con questa medesima specialità che così spesso si riscontra in quei paesi.

In quanto agli strumenti musicali di questi popoli basta ricordare che l' arpa, detta *clar* o *clarsach* in gaelico, dapprima di piccole dimensioni, andò poco a poco ingrandendo, aumentandone in proporzione il numero delle corde metalliche che a tempo di *O' Brian Boromh* (1014) era di 28.

L' arpa gaelica moderna detta *Telyn,* ha 98 corde di minugia, disposte su tre file, accordate quelle esterne alla scala diatonica, mentre quelle del mezzo servono pei suoni cromatici.

Verso il principio del secolo scorso, uno strumentaio di Londra, il Light, ideò una specie di arpa manevole, alla quale diede il nome di *Dital-harp*, divenuta oggi rarissima.

Al N.° 24 della Tav. III, ho riprodotto quella che ho in collezione, alta 0.85, con una cassa armonica che ricorda quella del *cruth* larga 0.34, alta 0.40 e con una profondità di 0.14 in basso e di 0.07 in alto. Delle corde di minugia che sono 19 in tutte, le prime tre più grosse, sono fermate ai bottoni del ponticello ed ai pironi del telaio, passano a traverso a degli anelli metallici girevoli a mano, che servono per scorcirle di un tratto che rappresenta un tuono, le altre dieci, fermate nello stesso modo, passano invece dentro a dei bottoni di avorio mobili, che fanno capo dalla parte posteriore dello strumento a dei tondini di ottone articolati in modo da farli alzare ed abbassare per lo scopo sopra indicato, e da potersi mantenere in tacca, con un movimento da destra a sinistra, mentre le ultime sei, non hanno meccanismo alcuno di trasporto, ma corrono invece sopra una tastiera a guisa di quella della *zither* tirolese.

L' accordo di questo strumento è assai originale e sembra plasmato sul modello delle canzoni di cui ho dato più sopra degli esempi, e cioè: *Do, Fa, Sol, La, Si b, do, re, mi, fa, sol, la, si b, do, re, mi, fa, sol, la, si b.*

La famiglia degli strumenti ad arco, conta fra i suoi più celebri antenati il *cruth* a tre corde, quale è rappresentato in un bassorilievo dell'Abbazia di Melross in Scozia, del XIV secolo, e che fu lo

strumento prediletto dei Gaeli insieme all' arpa. Anche questo subì delle modificazioni, coll' aggiunta di un cantino sulla tastiera e di due corde a vuoto pel basso, e con un ponticello a piedi di lunghezza differente, uno dei quali faceva l' ufficio dell' *anima* del violino. La forma generale è assai simile a quella della chitarra a lira ed ora è completamente caduta in disuso. Le corde venivano accordate la 1ª al *re* sul quarto rigo della chiave di *sol*, la 2ª al *Re* sotto le righe, la 3ª al *Do* con un taglio in testa, la 4ª al *do* sul terzo spazio la quinta al *Sol* sulla seconda riga e la 6ª al *Sol* all' ottava bassa.

Il *cruth* a tre corde, una specie della nostra ribeca, veniva come questa ancor suonato nella prima metà del secolo scorso dai cantastorie ambulanti.

La *cetra* o *cistro inglese* altro non era che una specie di liuto a fondo piano con corde di metallo. Anche a questo strumento a pizzico, col tempo vennero applicati dei meccanismi a martello, come quello inventato dal Claus di Londra verso la fine del XVIII secolo, dipoi perfezionato dai noti fabbricanti di pianoforti, Longman e Broderip, coll' aggiunta degli smorzi.

Questa mia cetra lavorata finamente e che è rappresentata alla Tav. III, N.° 25, ha 0.85 di lunghezza, con una cassa armonica ovale, lunga 0.38, larga 0.31 e spessa 0.10 > 0.07.

Le sue quattordici corde disposte due a due salvo le ultime sei, aggruppate tre per tre, sono appuntate a dei bottoncini di avorio sulla fascia, passano sopra al ponticello ed in cima alla tastiera con 17 divisioni, sono attaccate a dei gancetti d' ottone che scorrono sopra una vite regolata da una chiavetta da orologio, entro una specie di gratella piana metallica.

Sul coperchio della parte destra trovansi sei tasti mobili, che mercè un' asticella comunicano con un meccanismo ingegnosissimo entro la cassa armonica, a mezzo del quale premendo un tasto, un martelletto, traversando la rosetta che è nel centro del coperchio, va a percuotere uno dei sei gruppi di corde, coll' effetto del doppio scappamento, mentre contemporaneamente si alza lo smorzo.

Con tre bottoncini d' ottone, due dei quali prossimi alla chiocciola ed uno nella fascia, si può allontanare tutti gli smorzi ed adoperare così la cetra, a pizzico.

L' accordo dei sei gruppi di corde è *Do, Mi, Sol, do, mi, sol.*

I Danesi, come i Sassoni e dopo di loro gl' Inglesi, hanno fatto sempre uso del corno, sia di avorio, sia di buffalo o di toro, e non

solo quale strumento sonoro per la caccia, la pastorizia o la guerra, ma ben anche quale coppa da bevande.

In molti casi abbellito da ricche ghiere di metallo prezioso, perforato e tagliato all'estremità più stretta a guisa di bocchino da tromba, chiuso da un tappo a vite, foggiato a testa umana o di animale, poteva servire all'uno ed all'altro uso.

Del corno poi si servivano anticamente in Inghilterra, per trasferire il dominio di terre o casamenti, in specie nei casi di eredità. È vero che, come dice Ingulfo abate di Croyland, al tempo di Guglielmo il Conquistatore, molte proprietà venivano trasferite, oltre che col corno, anche colla consegna di un elmo, di una spada o di qualche altro oggetto specialmente caro al proprietario donatore o defunto. Molti però sono gli esempi di questi corni passati in proprietà delle più cospicue famiglie d'Inghilterra, unitamente al dominio, che nei tempi più antichi, stavano a rappresentare.

Il corno d'avorio d'Ulfo, che si conserva ancora nella sacristia della chiesa di York, venne da quel fervente cristiano, regalato a quella chiesa, quale attestato della cessione di tutte le sue terre, di tutti i suoi averi a Dio ed a San Pietro!

A quanto ne dice il Camden, la famiglia Pusey ottenne in feudo il villaggio di egual nome, a mezzo di un corno donato dapprima a Guglielmo Picote da Re Canuto, ed il Dott. Hickes attesta che ai suoi tempi, tanto il corno quanto il feudo erano sempre di proprietà di Carlo Pusey, che aveva rivendicato il possesso di detto maniero davanti al Lord Cancelliere Jefferies, presentando alla corte il corno di cui sopra ho parlato, e che con unanimità di giudizio, fu ammesso, riconosciuto e dimostrato di esser appunto quello, col quale a guisa di documento legale, Re Canuto aveva concesso in feudo il maniero di Pusey, settecento anni prima, e portante su di una delle ghiere l'iscrizione seguente:

KYNG KNOWDE GEVE WILLYAM PEWSE
THYS HOME TO HOLDE BY THY LAND.

Il Masters nella sua *Storia del Collegio di « Corpus Christi » a Cambridge,* dice che anche questo famoso istituto venne fondato dalla Corporazione del « Corpus Christi », col dono di un corno di sua pertinenza, col bocchino turato da un tappo a forma di testa d'uomo incoronato (che doveva rappresentare il re Eduardo III allora regnante) e che si conserva tuttora nel tesoro di quella istituzione.

Un altro esempio di questo uso originale di trapasso di proprietà a mezzo di un corno ci vien dato dal maniero di Boarstall, nel Buckinghamshire.

È noto che Re Eduardo il Confessore avesse un palagio a Brill o Breturl nel Buckinghamshire, dove spesso si recava per ricrearsi nel cacciare nel bosco di Bomwood, nel quale viveva un terribile cinghiale, che incuteva spavento a quanti vi abitavano vicino.

Un guardiacaccia a nome Nigel, riescì ad ucciderlo e ne ebbe in ricompensa, allorquando porse al re la testa dell'animale infilata nella propria spada, una concessione di terreni arabili detti Dere-Hyre, il bosco di Hule-Wood e la custodia della foresta di Boarnwood per sè ed i suoi eredi, coll'uso del corno detto: *Il Privilegio della Foresta,* e col pagamento di dieci scellini all'anno pel terreno, e quaranta per la custodia della foresta, colla riserva per parte del re del diritto di pascolo e di caccia.

Su questo territorio il Nigel fabbricò un palagio detto Borestalle, in memoria del cinghiale ucciso.

Il corno di Boarstall, il palagio e le terre passarono direttamente da quella dei Nigel, in possesso della famiglia degli Aubrey ed il Lipscombe, nella sua *County History of Buckinghamshire,* scrive che nel 1773 appartenevano a Giovanni Aubrey erede del Baronetto Sir Tommaso Aubrey.

Chi è che non sappia dell'uso antico nelle isole della Gran Brettagna, dei cornetti, dei pifferi, degli oboè (vedi Tav. III, N.° 26), e perfino degli organi e delle rote (o ghironde) specie nel X secolo; o della predilezione della regina Elisabetta pel *virginale* o spinetta?

È conosciuto l'amore d'una volta, degli isolani di Anglesey pel loro *pib-corn,* fatto di una canna con sette fori terminata dai due lati da un corno ricurvo, nell'uno dei quali trovavasi l'ancia battente di questa specie di clarinetto d'origine asiatica e di poi, come scrive il *Balfour,* adoperato in Wales, Cornwall, Lancashire, South-Scotland ed anche in Brittany!

Lo *scacciapensieri* è tanto in voga in Irlanda, che anche oggi qui da noi vien chiamato zampogna irlandese, mentre lassù, non so veramente per qual ragione, vien detto *jews-harp,* arpa degli ebrei (vedi Tav. III, N.° 27).

Ai classici pifferi di legno, chiamati ai tempi del Mersenne, 1636, *flauti d'Inghilterra,* ormai rimpiazzati nel popolino, dai pifferi di latta, gl'Inglesi sostituirono verso la fine del XVIII secolo il cosiddetto *flageolet,* che altro non è come quello rappresentato al N.° 28,

Tav. III, di Bambridge & Wood, Holborn Hill London, che un *piffero terzino* perfezionato.

Ha serbatoio d'aria; molle per poter adoperare indipendentemente l'uno o l'altro piffero, dei quali quello di sinistra con sette fori e due chiavi sul davanti dà i suoni: *la, si b, si, do, re, mi b, fa, sol, la b, si b,* e quello di destra con cinque fori e due chiavi sul davanti ed una di dietro, dà i suoni: *la, si b, do, re, mi b, fa, sol, la b.*

Con questo strumento si può suonare anche un pezzo a due parti ed il suo timbro dolce ed aereo, si addice assai ad interpetrare le antiche melodie dei popoli celtici, e si accoppia perfettamente alle note flebili e misteriose delle *arpe eolie* (vedi Tav. III, N.° 29, a dodici corde, di T. Platts, Londra, XVIII secolo) affidate nella penombra discreta de' corridoi dei severi castelli brettoni, alle carezze incantevoli di menestrelli eterei.

Della vera e propria cornamusa *bag-pipe,* degl' Irlandesi e più specialmente degli highlanders scozzesi, anch' essa di origine asiatica, ormai tanto è stato scritto e detto, che ognuno sa quale grande influenza esercitasse ed eserciti tuttora, questo istrumento per noi piuttosto antipatico e monotono, su quei montanari coraggiosi e tanto attaccati alle loro tradizioni artistiche, cosicchè fa parte insieme al tamburo, delle fanfare dei reggimenti scozzesi, dei quali va tanto superbo l' esercito inglese.

Lo strumento più originale è però il *Whit-horn* dell'Oxfordshire, del quale ho avuto l' esemplare raffigurato al N.° 30, Tav. III, colle relative informazioni, dall' egregio conservatore della sezione etnografica del Museo dell' Università di Oxford, *Henry Balfour.*

Esso vien costruito in un modo molto curioso.

Si prendono dei rami di salcio, quando la scorza si trova nelle volute condizioni, e messoli alquanto a macerare, si battono ben bene per poternela più facilmente isolare. Se ne distaccano delle striscie lunghe, di una larghezza da due a sei centimetri.

Avvolte dipoi in spirale in un imbuto conico, si riuniscono i lembi sovrammessi con delle spine di moro di spinalba o di prugno selvatico, che strette dalle fibre della scorza, contribuiscono a formare un cono perfetto.

Tolta da un ramoscello di salcio la scorza, tanto da formare un tubetto lungo sette centimetri, lo si schiaccia e fatto così un' ancia a guisa di quella dell' oboè, la si inserisce nell' estremità più stretta dell' istrumento, che così è completo.

Per antica usanza, convalidata da un editto di vari secoli fa, gli abitanti di Hailey, Crawley e Witney, villaggi della Contea di Oxford, avevano il privilegio di andare a cacciare un cervo nelle bandite, il lunedì di Pentecoste, e se questi cacciatori improvvisati non riescivano ad ammazzarne, il guardacaccia aveva l'autorizzazione di ucciderne uno e consegnarglielo.

I giovani di quei villaggi, parecchi giorni prima della Pentecoste si mettevano a fabbricare dei *Whit-horn* per chiamare a raccolta i compagni e svegliarli dalla sonnolenza della notte di Pentecoste.

Giunto alla fine di questi miei appunti sporadici sulla musica dei popoli nordici, spero che l'impressione da questi prodotta sui miei lettori, non sia tale da dovere necessitare l'uso del *Whit-horn,* e che dagli esempi pratici citati, di melodie e canti, dall'esame degli strumenti descritti, ognuno possa essersi fatto un concetto abbastanza esatto della verità di quelle opinioni da me espresse in principio, condivise da molti miei egregi colleghi, sulla grande analogia esistente fra le musiche dei popoli dei quali mi sono occupato in questo scritto e sull'origine orientale dei nostri strumenti, nati tutti in quella regione che è stata la culla degli idiomi nostri, delle arti e delle scienze.

Firenze, 10, Via dei Cerretani, 1907.

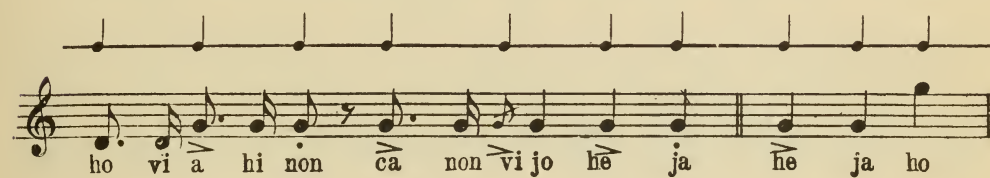
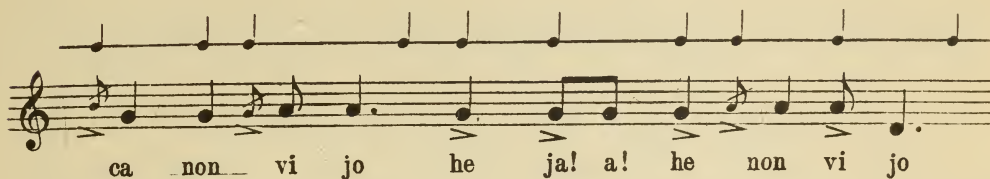
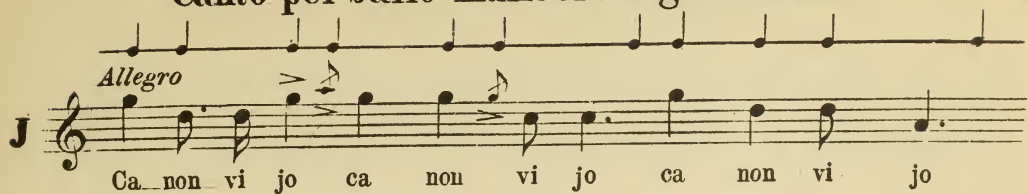
KRAUS. *Appunti sulla musica dei popoli nordici.*

KRAUS. *Appunti sulla musica dei popoli nordici.*

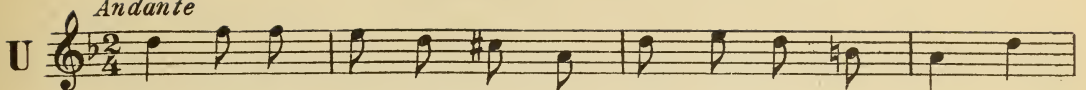
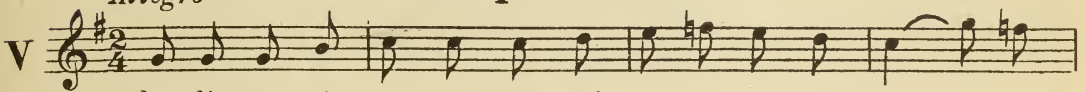
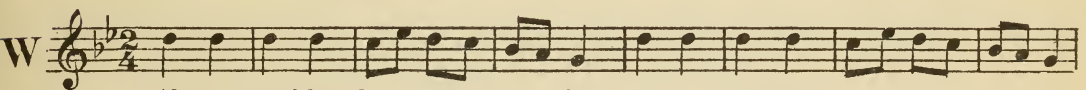
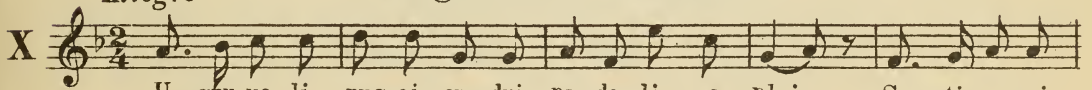
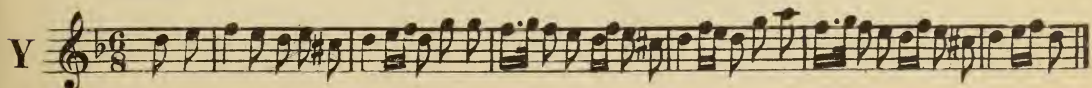
KRAUS. *Appunti sulla musica dei popoli nordici.*

Canto dei Mohawk

2
Danza pel taglio del pericranio dei, Dakota
Molto allegro
D
Vaja - ca van va ni cte lo eha yuncan onsi. la ka ma
Prigioniero uno(viene) Io vivere voglio voi dite E così compassione mi
hin gle · e Va rte sçni chin i ra ma ja je je e ja jo he jo!
pervade Disgraziato lui mi fa ridere.
Ninna Nanna dei Cerochi
E
A va nen a va nen va jau vas sa ko pva sod
Chi e questo? Chi e questo? Mena quà, mena la Sdrajati giù
Danza del cane dei Siù
F
Giuoco della Pallina
Andante con moto
G
E sa je va va hon nan E sa je va va hon nan e così di seguito
Tu non puoi trovarla!. . . . .
D.C.
Canto guerriero delle Pelli rosse del Canadà
Lento
Solo
H
poi D.C. tutto
Canzone burlesca, groenlandese
Allegretto
I
riten.
Cag-si-mi-un-ne Cag-simi-unne accu ta-lu-ca-si Ha - ha!

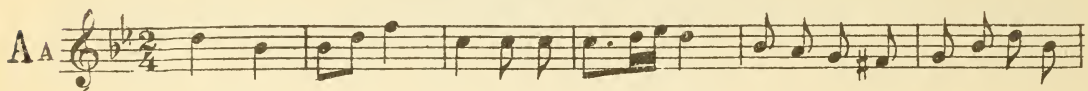
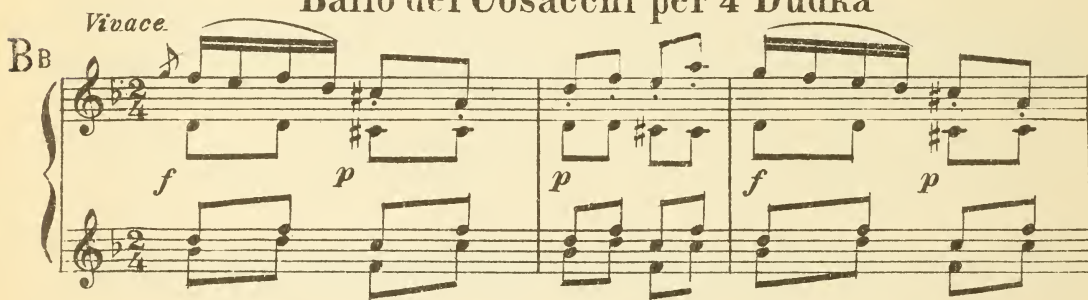
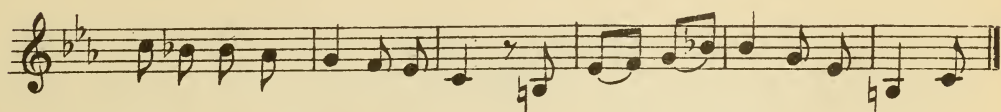
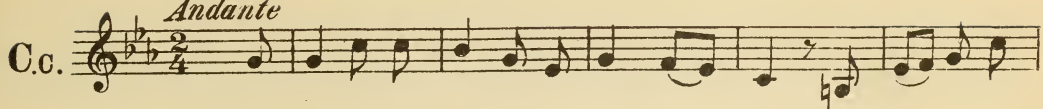
Canto pel ballo muliebre degli Irochesi
J
Allegro
Ca_non vi jo ca non vi jo ca non vi jo
ca non vi jo he ja! a! he non vi jo
ho vi a hi nan ca non vi jo he ja ca non vi jo
canonvi jo ca non vi jo he ja a he ca non vi jo
ho vi a hi non ca non vi jo he ja he ja ho
Canzone da ballo degli Irochesi, per la festa delle messi
K
Ca ju a hi a de ni ta - a ha vi non
he he a han han son guai hua jo ni he he a han

han ca jon hi a de he ha e han han ha ju a
hi a de ni ta - a ha vi non he he a han
han son gua - i hua jo ni he he a han han ca , ju
hi ja de he he a han han ho a ho
Jo son gua ve ni jo hanan jo ho ho ho hanan jo
hanan jo ha-nan ha-nan son gua ve ni jo hanan jo ho ho
ho hanan jo hanan jo hanan hanan jo son gua ve ni jo hanan jo
hó ho ho hanan jo hanan jo hanan hanan han yo! h'yo!
N.B. Il sta a rappresentare il colpo semplice dato col crotalo.
Il il colpo raddoppiato.
Il lo scuotere semplice del crotalo.

Bachia o la Danza dell'Orso (Camtciatca)
Allegro
L
Ah! Ah! Ah! Ah!
Ah! Ah! Ah!
Canzone muliebre del Camtciatca
M
Adagio
Batur Tara. Preghiera dei Calmucchi
N
Lautaja Runa finnica
Moderato
O
En o-le Ru-nen su ku-a
En-kae loi-tu lau-la joi-ta Kuulen ul-ko-a Ru-no-ja,
Laepi samma len sa-no-ja Lae pi launan lan-la joi-ta.
Laepi sei-nan soitta joi-ta
Moderato
Canto dei Ceremissi con accompagnamento di Chisla
P

6
Canzone con sciabur
Q
Canzoni Russe
Molto Andante
R
Ciem sce_bia ia o_gor_ci_lia, sci sca_gi_lio bes noi
moi I_li sciem cio_po_liu_bi_la no_ge_ria la zwoi po_koi?
S
Vi ras_dai_sces, ras_cu pi_sces si do_bri_e Liu_di
tois na vsie li na_tce_sci_re na_ _ scio_ron_chi
Protascnie pesnie
Sostenuto - Solo.
T
Vie_tso co _ _ _ _ so colie viet _ _ _ so
co _ _ _ so colie _ _ _ so colie _ _ _ _ vietso co_so
colie lie scia _ _ _ _ escia vietso co _ so colie
vietso co so colie lie scia escia vietso co_so co_lie lie
scia escie viet_so co _ _ _ _ _ vie_tso co_so colie

Andante
U
I - vuscka i - vusc - ka se - le - na - ia mo - ja.
Tciò ge tci i - vusc - ka ne se - le - nia tciò - i scie
Pesnie plassovnia
Allegro
V
Vo - lie - so - tcie co - ma - rosc covie mne go - y - ro di lios
ia ves ma cra - sna die vi - za scio mu u di vi - lias
Allegro moderato
W
Ah u - tuschka lu - go - va - ia Ah u - tuschka lu - go - va - ia
liu - li liu - li lu - go - va - ia liu - li liu - li lu - go - va - ia
Tziganskia Piesnie
Allegro
X
U ghu - vo - li rus - si cu - dri pa - de - li - na plui Su sti ru - mi
anich Viu - le ta - li sa carni re - ci scto za re - ci
Piesne Svadiebonja
Andante
Y

Piesne horovodnija

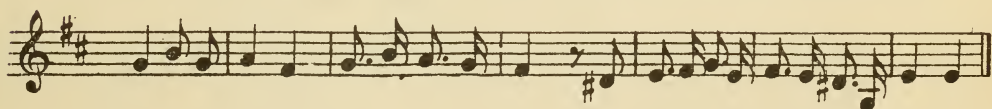
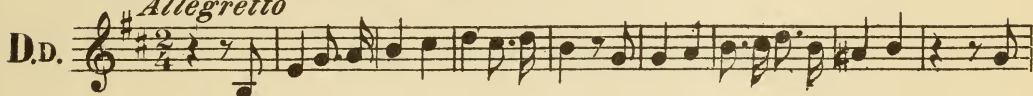
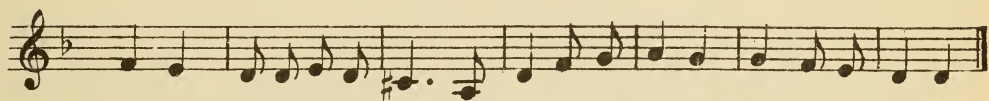
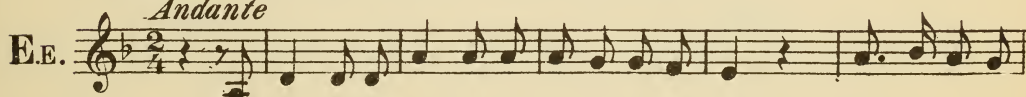
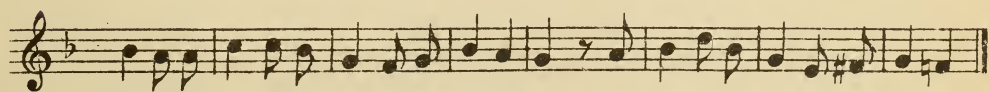
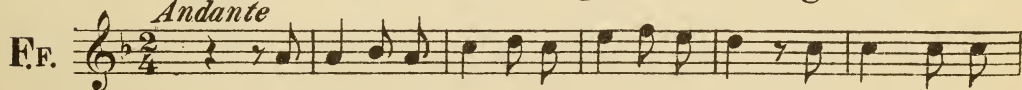
Z

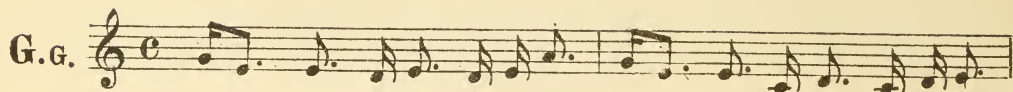
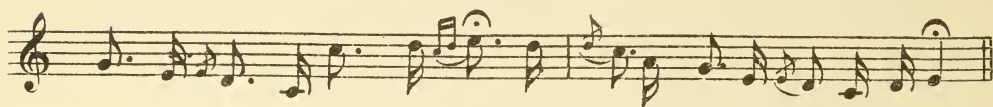
Piesne malorossiski

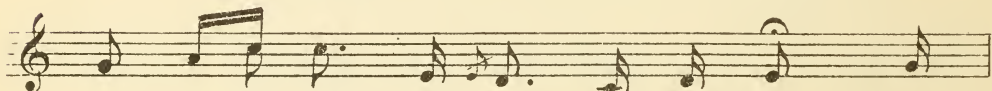
A A

Ballo dei Cosacchi per 4 Dudka

Vivace.

B B

f *p* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p* *f* *p*

CANZONI SCANDINAVE

Roy's wife of Aldiwalloch. Canzone scozzese antica

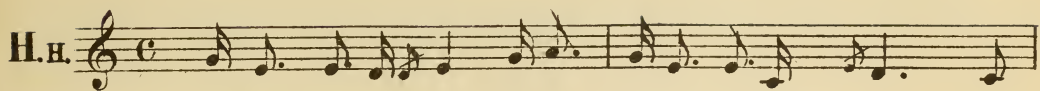
G.G.

1.2.3. Roy's wife of Al-di-valloch. Roy's wife of Al-di-valloch,

wat ye how she chea-ted me. As I came o'er the braes of Balloch.

1. She vowd she swore she would be mine; She
2. Her hairs sae fair her een's sae clear. Her
3. But o she was the can - - ty quean, And

1. said that she loéd me best of ony; But
2. wee bit mous sae sweet and bonny To
3. weel could dance the Highland walloch; How

1. ah! the fause the fick - le quean - She's
2. me she e - ver will be dear. The
3. happy I had she been mine, Or

1. ta'en the carle and lest her Iohn - nie.
2. she's for e - ver left her Iohn - nie.
3. i'd been Roy of Al - di - wal - loch!

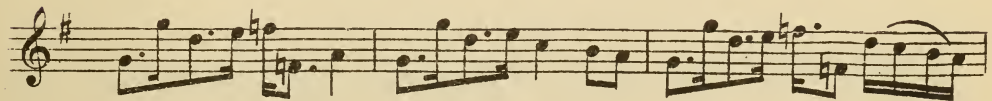
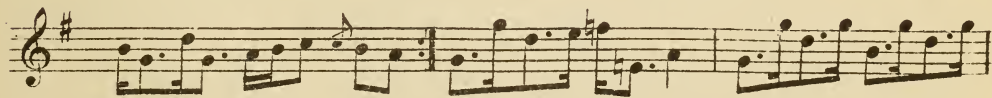
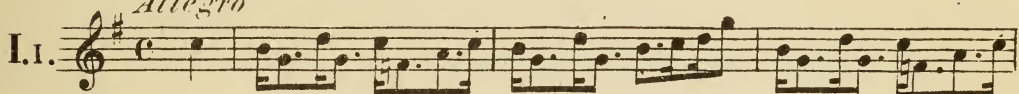
Up and war them à, Willie.

H.H.

Up! and war them à Willie, up and war them à; For

youre the lad that Ill gang wi. I loe ye best of a, Wil-lie.

What is goud and gear Willie? What is goud and gear? A

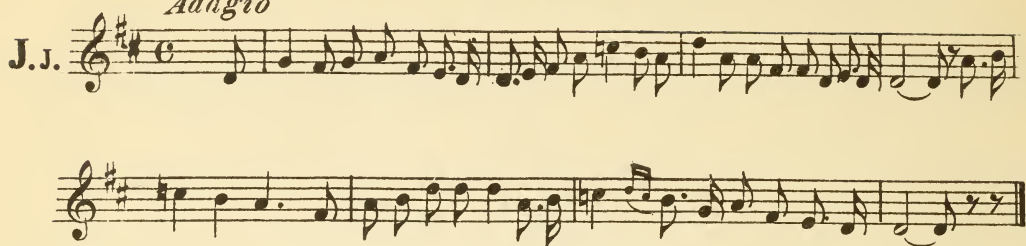
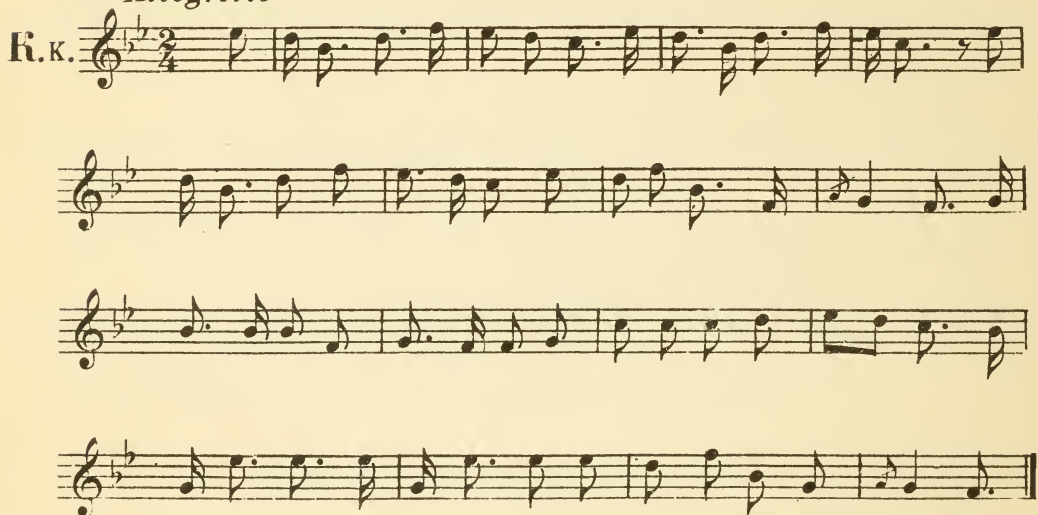
Faith ful heart and mutual love. Is a on earth that's dear Willie!

Tullochgorum. Melodia da ballo dei highlander.

Antiche melodie irlandesi.

Adagio

J. J.

Allegretto

K. K.

Hob y Deri Dando Melodia gaelica

Vivace

L. L.